

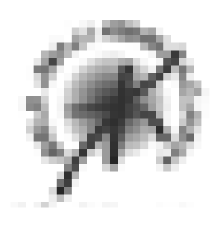
يوسف توفيق

سرديات أمازيغية

في العلاقة بين السرد والأنساق الثقافية



سرديات أمازيغية
في العلاقة بين السرد والأنساق الثقافية



سرديات أمازيغية
في العلاقة بين السرد والأنساق الثقافية

يوسف توفيق

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري

سلسلة دراسات وأبحاث رقم : 101

العـــنــــوان : سرديات أمازيغية في العلاقة بين السرد والأنساق الثقافية

المــــؤلـــف : يوسف توفيق

النـــاشـــر : المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

الإخراج التقـني : مركز الترجمة والتوثيق والنشر والتواصل

تصـميم الغلاف : سعيد لبعقيلي، وحدة النشر

الإيداع القـانوني : 2023MO1566

ردمـــــــك : 9 - 97 - 739 - 9920 - 978

المطبعـــــــة : دار أبي رقراق للطباعة والنشر - حسان - الرباط

حقوق الطـــبع : © محفوظة للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

الطبعـــــــة : الطبعة الأولى 2023

الفهرس

المحور الخامس: الهامش والمركز

مقدمة

يحاول هذا الكتاب أن يدلف إلى عالم السرد الأمازيغي من باب التحليل الثقافي للنصوص، فقد قطع السرد شوطا مهما، وراكم مخزونا لا بأس به في السنوات الأخيرة سواء في الرواية أو القصة. مما يجعل على النقد لزاما أن يقول كلمته سواء في الشكل أو في المضمون. ولا شك أن النظر في السرد الأمازيغي من حيث الشكل له أهميته القصوى. وهو ما يمكن أن يكون موضوعا لأبحاث علمية وأكاديمية، خصوصا ما تعلق ببنية الزمن والشخصيات والفضاء، أو من خلال النظر في طرائق السرد، ووجهات النظر، وتغير الرؤية السردية، وحتى رؤية العالم، وتعدد الأصوات، وسلطة التلفظ. إلا أن عنايتنا في هذا الكتاب ستتجه إلى ملامسة قضايا تندرج ضمن العلاقة القائمة بين النصوص والسياقات التي تحفها. وهو اختيار ناجم عن قناعة مفادها أن التحليل الثقافي يمكن أن يضيء مناطق بقيت معتمة خلال المقاربات البنيوية. وهو ما يدخل ضمن اختصاص المناهج ما بعد الحداثية، كالنقد الثقافي، أو التحليل الثقافي، أو شعرية الثقافة، أو التاريخانية الجديدة. وقد اخترت هذا المنحى في التحليل لأهميته في تحليل المجتمعات، والتحولات الكبرى التي عاشتها في ظل عالم يتغير باستمرار. وأيضا بغية تقديم تصور حول ما يتردد بداخل النصوص من صدى المؤسسات القائمة، سياسية كانت أو اجتماعية أو اقتصادية أو معرفية. وفي مستوى ثالث، بغية اكتشاف الأنساق الثقافية المهيمنة في المجتمع، والتي تعرقل سيره نحو التحديث والحداثة. وتكرس تمكين قيم لا إنسانية، كاحتقار المرأة، والنظرة الدونية للآخر، والإخلال بقيم الحوار والاختلاف والتسامح. إضافة إلى تواشج موضوعات الهوية والتاريخ والإنسان داخل هذا المنتج السردي. فقد كان السرد دائما لسان حال المجتمعات، وديوانها الذي يسجل تحولاتها الكبرى، بدءا من رواية سيربانتيس دون كيخوطه التي تمردت على روايات الفروسية، وروايات فرونسوا رابلي التي انتقدت هيمنة الكنيسة، ورجال الدين، قبيل ظهور الخيوط الأولى لفجر التنوير

الذي عرفته أوروبا. إن السرد الأمازيغي رغم كونه في البدايات إلا أن ما راكمه يخول لنا الاطلاع ولو بشكل جزئي على كيفية تسرب الهوية الأمازيغية من خلال ما يسرد أبناؤها من حكايات تتجاوز اليومي والمألوف، إلى رسم شبكة العلاقات المتواشجة التي يعلق فيها الإنسان وسط سديم من الأفكار والرؤى.

إنه نوع من السرديات الثقافية التي تعتزم الكشف عن شبكات السلطة والهيمنة من خلال تتبع خارطة القوى السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي ترهن الإنسان وتجعله عالقا داخلها.

وإذا كانت الحياة في تقلباتها وتجلياتها وانعطافاتها وانتقالها من حال إلى حال هي اجتماع لسرود أنتجتها ذوات كثيرة، فإن السرد تبعا لهذا المعطى يمثل الحياة نفسها في جميع أبعادها، وهو بمثابة شرط أنطولوجي تتحقق فيه جميع ممكنات الوجود. إنه تعبير عن الحياة وطريقة من طرق التموقع في الزمن، يعبر عنه بول ريكور بكل عمق وشمول عندما يقول إن الحكاية حارسة الزمن، وهي مقولة هايدجرية تزاوج بين الوجود والسرد والزمن، وهو نفس ما عبر عنه مارسيل بروست عندما أشار في «الزمن المستعاد» إلى العلاقة القوية بين السرد والحياة.

السرد الذي يجمع بين مختلف أشكال الخطاب من قصة وحكاية وتخييل وسرد ذاتي وتاريخي مؤسس على أحداث حقيقية وعلى مواقف أيديولوجية تعبر عن الوعي المزيف، بما يحقق للسرد وظيفته التوسطية إلى جانب أدوات توسطية أخرى كاللغة والرموز لفهم العالم واختراق مصفوفته المعقدة الكثيرة العوامل.

وداخل هذا التصور الأنطولوجي للسرد نأمل لهذا العمل أن يجلّي بعض الأفكار من أجل ممارسة نقدية جديدة تعبد الطريق نحو فهم أرحب وأشمل للنصوص في علاقتها مع الممارسات الخطابية، وغير الخطابية، كما يشير رواد التحليل الثقافي الذين تأثروا بالخصوص بأدورنو وغرامشي وأفكار ميشيل فوكو عن السلطة والمعرفة والخطاب.

إن الاطلاع على الأعمال الروائية يمكن من رؤية أشمل للعالم الذي أنتجها، عن طريق اشتغال الذاكرة والتقليب في ماضي الشخصيات، والغوص في الطفولة، مما يمكننا من التسلل إلى بعض الحقائق التي طمرتها الأيديولوجيا والوعي المزيف.

وقد قسمت الكتاب إلى خمسة محاور، خصصت الأول منها للحديث عن مفهوم النسق ومفهوم الثقافة ومفهوم النسق الثقافي، وختمت هذا المحور بالحديث عن النقد الثقافي من التحليل الثقافي إلى شعرية الثقافة. فيما تناولت في المحور الثاني الموسوم بنسق الهيمنة الذكورية، سلطة الحكي ونسق الهيمنة في الحكاية الأمازيغية، وأنوثة خلف الأبواب الموصدة في رواية «السير على حافة المشنقة»، وصعود المرأة في رواية «الأيام التي اختفت تحت شجرة التين المقدسة». أما المحور الثالث فخصصته لتواشج الهوية والتاريخ في الرواية، من خلال رواية «الموريسكي» لحسن أوريد، ورواية «خبز الغربان» للحسين أزركي. فيما خصصت المحور الرابع لنسقي الذات والآخر من خلال رواية «رماد الحرية» للحسين أزركي، ورواية «الأكثر انتظارا» لعبد القادر بنعلي، وهي رواية تقف على برزخ ثقافتين متباينتين. أما المحور الخامس فخصصته للعلاقة الجدلية بين المركز والهامش في الإنتاج السردي الأمازيغي من خلال قراءة في أعمال قصصية وروائية بمنطقة الريف.

المحور الأول

مدخل إلى دراسة الأنساق الثقافية

يعد الأدب منتوجا ثقافيا، لكن قبل أن تترسخ هذه المقولة في ظل الدراسات الثقافية التي تبلورت في مدرسة بيرمنجهام، كانت تستخدم النصوص الأدبية في الكشف عن التمثلات الاجتماعية، والأنساق الرمزية. فمنذ بداية القرن العشرين ظهرت كثير من الدراسات التي ترى في المنتوج الأدبي مرآة تعكس تصورات الشعوب ونظرتها للكون والحياة. واستوت هذه الدراسات عند ليفي ستروس عندما اعتمد الحكايات والأساطير منطلقا لبسط مفاهيم تدخل في صميم تأسيسه النظري. وفي الولايات المتحدة كانت أعمال تالكوت بارسونز، تعطي الأولوية للنسق الثقافي في نظرية الفعل الاجتماعي، وتعتبره فاعلا أساسيا فيها إلى جانب نسقي الشخصية والمجتمع. مما فتح المجال على مصراعيه لكليفورد غيرتز من أجل اعتبار الثقافة شبكة من الأنساق الرمزية التي ينسجها الإنسان حول نفسه، والتي يمكن تحليلها في مجمل سلوكه وعاداته ولعبه ونتاجه الفني والحضاري. والأدب الأمازيغي لا يشذّ عن هذه القاعدة. وسواء في شقّه القديم، أو المعاصر فهو يظل خزانا للكشف عن أنساق الثقافة الأمازيغية وما فيها من عناصر ومحددات ظاهرة أو باطنة. وقد كان بيير بوردو سباقا إلى دراسة نسق الهيمنة الذكورية اعتمادا على نصوص الشعر الأمازيغي في القبائل، فضلا عن الأمثال والألغاز والتعبيرات المجازية والاستعارية الأخرى.

وترجع بدايات الدراسات الثقافية إلى أعمال كل ريموند ويليامز وريتشارد هوجارت، وستوارت هال وغيرهم.

ما هو النسق؟

يعد الفرنسي دي سوسير أول من تحدث عن النسق، عندما اعتبر أن اللغة «عبارة عن نسق من العلامات يعبّر عن الأفكار»، وفي نفس السياق يدرج باقي الأنساق الأخرى، كالكتابة، وأبجدية الصم والشعائر الرمزية وآداب اللياقة. وهكذا يميز اللساني الفرنسي بين نسق اللغة والكلام، فاللغة ذات طبيعة اجتماعية، بينما يكتسي الكلام طبيعة فردية.

إلا أن مفهوم النسق سرعان ما اتسع ليشمل حقولا معرفية متعددة، أهمها الإبتسمولوجيا، فقد جاء بمعنى البراديغم في سياق تاريخ العلوم وتطورها. والبراديغم هو النموذج المعرفي السائد في مرحلة معنية من تاريخ العلوم. وهو عند توماس كون «مجموعة من القوانين والتقنيات، والأدوات المرتبطة بنظرية علمية والمسترشدة بها، والتي يمارس بها الباحثون عملهم ويديرون نشاطاتهم، وحالما تتأسس تتخذ اسم العلم العادي»[1]. وهو وفقا لما سلف يقدم «نماذج تصدر عنها تقاليد للبحث العلمي متناسقة منطقيا». وفي إطار البراديغم تنتظم جميع المعارف والعلوم، وتتطلب إزاحته واستبداله بنموذج معرفي آخر، القيام بثورة علمية. وبذلك يغدو تاريخ البراديغمات أو النماذج المعرفية، هو نفسه تاريخا للثورات العلمية. وقريبا من هذا المفهوم يبرز الإبستيمي عند ميشال فوكو، والذي حاول تجريبه على تاريخ أنساق الفكر، وما شابها من تحولات وانعطافات وقطائع. ويعني به فوكو مجموع القواعد والمعايير التي تحدد طرق التفكير وأشكال الخطاب، وتمثل العالم. وهو يعمل على توجيه كافة الحقول المعرفية، وتنظيم نشاطها بطريقة ضمنية ولا واعية. وتتشكل حوله الممارسات الخطابية وفق منظومة التكون التي تبحث في العلاقات المتشابكة لعناصر الخطاب. ويميز ميشال فوكو بين ثلاث مراحل كبرى: العصر الكلاسيكي، وعصر النهضة، والعصر الحالي. ولكل منها إبستيميها الخاص. فالمرحلة الأولى للمماثلة والتناظر، والثانية للنظام والهوية والاختلاف، والأخيرة للحداثة وقيمها التي أعادت التفكير في الإنسان باعتباره موضوعا. وهكذا يغدو تاريخ الفكر، تاريخا متراكبا من طبقات أركيولوجية، بعضها فوق بعض.

(1) توماس كون: بنية الثورات العلمية، ترجمة حيدر حاج اسماعيل، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2007. ص 340.

مفهوم الثقافة

لم يحظ مصطلح في تاريخ العلوم الإنسانية، بالاهتمام أكثر من مصطلح الثقافة، فمنذ تعريف تايلور الشهير، تناسلت الكثير من التحديدات والتعريفات، حتى وصل عددها إلى 164 تعريفا عند كروبر وكلوكهون في دراستهما الشهيرة، والموسومة ب «الثقافة: مراجعة نقدية للمفاهيم والتعاريف»، وقد كانت القيمة المضافة لهذه الدراسة وضع مفهوم الثقافة في إطار واسع يتجاوز نطاق الاستعمالات غير الدقيقة للمختصين بالعلوم الإنسانية. كانت تشير كلمة ثقافة إلى العناية الموكولة للحقل وللماشية، وهي تنحدر من الكلمة اللاتينية، وقد بقي هذا المعنى صالحا من القرن الثالث عشر إلى منتصف القرن السادس عشر، حين بدأ المعنى المجازي في التبلور. إذ بات ممكنا أن تشير كلمة ثقافة حينذاك إلى تطوير كفاءة، أي الاشتغال بإنمائها، ثم بدأ المفهوم يتطور شيئا فشيئا، حتى غدت الثقافة مفهوما معارضا للطبيعة عند مفكري عصر الأنوار الذين كانوا يتصورون الثقافة بوصفها خاصية مميزة للجنس البشري. أما في السياق اللغوي الألماني، فقد اكتسب مصطلح الثقافة في إطار صراع النخب المتعلمة مع الأرستقراطية معنى معنويا. فبات يشمل كل ما يتعلق بالأصيل ويساهم في الإغناء الفكري والروحي في مقابل الحضارة التي كانت تسم بلاطات الأرستقراطيين. عرّف تايلور الثقافة في كتابه الثقافة البدائية مازجا بينها وبين الحضارة كالتالي: إن الثقافة أو الحضارة بمعناها الإثنوغرافي العام، هي الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاقيات والقانون والعرف، وأي قدرات أو عادات يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع. ورغم أن كروبر وكلوكهون لم يبديا نيّتهما الصريحةَ َفي إضافة التعريف رقم 165، إلا أنهما توصلا إلى صيغة أن الثقافة «تتألف من أنماط صريحة أو ضمنية من السلوك ولأجله المكتسب والمنقول من خلال الرموز، ويتألف الجوهر الأساسي للثقافة من الأفكار التقليدية، ولاسيما القيم

المرتبطة بها»[1]. أي أنهما اعتبرا استثمار الإنسان للقدرات الرمزية ملمحا أساسيا من ملامح الثقافة. وهو الملمح الذي كان بؤرة الدراسات الأنثروبولوجية حول الثقافة ابتداء من النصف الثاني من القرن العشرين، وهو ما عبرا عنه بقولهما «لا شك أن هناك منذ العام 1951، إدراكا عاما في أوساط الفلاسفة وعلماء اللغة وعلماء النفس وعلماء الاجتماع بأن الثقافة ترتكز أساسا على تطوير الإنسان الأول للقدرات الرمزية والإبداع الخيالي وقد تتطلب الأمر مرور عقد آخر من الزمان لرؤية تأكيد أشد على هذا العامل في تفكيرنا بشأن الثقافة. وركز فرانز بواس في أعماله على الخصوصية الثقافية التي تسم مجموعة من المجموعات البشرية. ودافع بحماس على فكرة غياب الخصائص العرقية الثابتة. وأن خاصية المجموعات البشرية فيما هو فيزيائي، هي مرونتها وعدم ثباتها وامتزاجها. وكان في جل أطروحاته يتحدث عن الثقافة بصيغة الجمع. مفندا الأفكار السائدة حينئذ، والتي كانت تتبنى المركزية الإثنية في دراسة المجتمعات. وقد كان البحث الإثنوغرافي عنده يصب في الكشف عن هاته الفروق، من خلال المنهج الاستقرائي المكثف الخاص بالميدان، معتمدا على التغلغل وسط حياة الأهالي، عن طريق تعلم اللغة المحلية، وتدقيق الملاحظة في التفاصيل الصغيرة والكبيرة، والإقامة الطويلة بين ظهرانيهم. وتجلى هذا، من خلال عمله في تصنيف المجموعات المتحفية الوصفية، حين أقر بضرورة استناد التصنيف على أساس الوحدات السوسيو ثقافية، وليس على أساس أنماط الإبداع، باعتبار الفن هو أسلوب مميز لشعب ما، لا يمكن تحليله إلا في إطار مجموع الأعمال الفنية، وبذلك استقر تصنيفه للإبداعات الفنية بالشكل الذي يكشف عن دلالاتها الثقافية، مما أسفر عن تصور خاص لنسبية الثقافة، تراعى فيه خصوصية كل ثقافة على حدة. وقد ذاع تصور بواس في الأوساط الأنثروبولوجية الأمريكية، وتفرق تلامذته في الأمصار، مخلصين للتعددية الثقافية، ومساهمين في إغناء

(1) - BONTE, Pierre et IZARD, Michel, (Dir.) *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie,* Quadrige, PUF, 4ème édition, Paris, 2010. p: 190.

البحث الأنثروبولوجي بدراسات قيمة عن ثقافات مختلفة، من بينها دراسة روث بينيديكت عن المجتمع الياباني، والموسومة بالسيف والأقحوان. وهي دراسة تمت في أعقاب الحرب العالمية الثانية من أجل دراسة الأنماط الثقافية عند المجتمع الياباني.

ويستعمل الأنثروبولوجيون اليوم مصطلح الثقافة باعتباره:

- قدرة الإنسان على الترميز؛

- حالة الإبداع والاختراع؛

- وحدة اجتماعية معقدة ومستقلة؛

- أنساق جماعية مؤلفة من الرموز والعلامات والدلالات الخاصة ببعض المجتمعات في إطار النماذج المختلفة للاندماج.

يتجلى مفهوم الثقافة عند كلود ليفي ستروس باعتباره مجموعة من الأنساق الرمزية التي تسم شعبا أو جماعة، وهي أنساق القرابة، والفن، والاقتصاد، واللغة، والأساطير... وأسهمت أعماله في تفصيل هذا المفهوم، وإسقاطه على الأنساق سالفة الذكر. كانت المجتمعات البدائية الفضاء المثالي لدراسة هذه الأنساق والكشف عنها، متوخيا إبراز الأسس الكونية التي تشكل البنى اللاواعية للثقافة في إطارها الواسع. واستند تصور الثقافة عند ليفي ستروس في تعارضها مع الطبيعة. فجاءت أعماله منسجمة مع هذا التصور، ففي عمله الضخم أسطوريات، شكل التعارض بين الطبيعة والثقافة صلب أطروحته، حين عارض بين المطبوخ والنيئ، والعسل والرماد، والرطب واليابس. ورغم أن أطروحة ليفي ستروس حول وحدة الثقافة الإنسانية، لاقت هجوما لاذعا من طرف الأنثروبولوجيا الأمريكية، إلا أنه بقي وفيا لفكرة كون الثقافة «رأس المال المشترك الذي تمتلكه الإنسانية وتغرف منه نماذجها الخاصة». والتي ليست سوى «مقولات الفكر البشري وبناه اللاواعية». تأثر ليفي ستروس بالدراسات اللغوية

التي طبعت الربع الثاني من القرن العشرين، وأسهمت بشكل كبير في تشكيل ملامح الأنثروبولوجيا البنيوية، خصوصا تعارض اللغة والكلام. والذي أسس لتعارضات أخرى كثيرة، أهمها تعارض الطبيعة والثقافة.

النسق الثقافي من تالكوت بارسونز إلى كليفورد غيرتز

جاء حديث بارسونز عن النسق الثقافي في إطار نظرية الفعل الاجتماعي، وهي نظرية تتناول بالدراسة والتحليل الوحدات الكبرى، في إطار ما يسمى بالماكرو-سوسيولوجيا. وأتت كرد فعل واضح على التصدعات التي عرفها النظام الرأسمالي في الولايات المتحدة بعد الأزمة الاقتصادية الكبرى التي كادت أن تعصف بأركانه سنة 1929 مع تنامي انتشار الماركسية وبروزها باعتبارها فلسفة اجتماعية واقتصادية تبني تصورا مناقضا للرأسمالية. ولذلك كان لزاما على علماء الاجتماع في الغرب أن يبلوروا نظرية من أجل صياغة تصور يخدم فلسفة التكامل والتماسك الاجتماعيين، في مواجهة فلسفة النقض والنفي والصراع. ورغم أن نية تالكوت بارسونز لم تكن نقض الفلسفة الماركسية، إلا أنها كانت منصبة على كشف عيوب النظام الرأسمالي من أجل إصلاحه وترميمه، وجعله أكثر فاعلية في ضبط النسق الاجتماعي، وأكثر تماسكا في مواجهة مجموع التحديات والإكراهات، ولذلك اكتسبت نظريته شهرة واسعة في العالم الغربي واليابان في الستينات والسبعينات، ثم أصبحت بعد ذلك «أكثر انتماء إلى تراث علم الاجتماع المعاصر».

إن النسق الثقافي عند بارسونز هو أحد الأنساق الكبرى التي تتحكم في الفعل الاجتماعي، بالإضافة إلى نسق الشخصية والنسق الاجتماعي. وينقسم (أي النسق الثقافي) إلى ثلاثة أنساق فرعية، هي المعتقدات، والرموز التعبيرية وموجهات القيمة. وقد تأثر تالكوت بارسونز بالمنظور الأنثروبولوجي للثقافة أي بوصفها شبكة الأنساق الرمزية التي تؤطر أفكار الناس وتصوراتهم وتتحكم في السلوك والفعل الاجتماعي.

نسق المعتقدات

تشمل المعتقدات في تصور بارسونز المعتقدات العلمية، والإيديولوجية والدينية، وبقدر ما يميز بارسونز بين العلم والايدولوجيا، يميز بين الدين والفلسفة. ويصنفها إلى معتقدات معرفية، تتلخص في النظريات العلمية والفلسفية، وفيها جانب نظري، وآخر أمبريقي يحتكم فيه إلى التجربة. والكوسمولوجيا التي «تشتمل على أفكار وعقائد فلسفية في المقام الأول، وتتصل بالمثل أو النماذج التي تكسب العصر طابعه الثقافي المميز». ومن الأمثلة التي يسوقها في تأثير المعتقدات على الثقافة هو المعتقدات الفلسفية اليونانية ودورها في تشكيل نظام المدن المستقلة. ويولي بارسونز أهمية كبيرة للنسق الثقافي في دعم تماسك النسق الاجتماعي واستقراره متأثرا في ذلك بأفكار إميل دركهايم الذي أشار إلى دور الدين في تمتين الأواصر بين أفراد المجتمع، وإذكاء الشعور بالتوازن والأمان في إطار الجماعة المتحدة التي يسميها كنيسة. كما يرى بارسونز أن الاعتقاد في الما فوق طبيعي وفي حياة ما بعد الموت يساهم في تخفيف المعاناة الناجمة عن الحرمان في الدنيا، إذ أن تطلعات الأفراد والجماعات للجزاء الأخروي يجعلهم يستصغرون فظاعات الحياة القاسية. كما أن التقسيم الثلاثي (أرض - سماء - جحيم) يمنح الفرد توازنا بين المطالب الأرضية والسماوية. يرى بارسونز ثلاث تقنيات من أجل وضع الفواعل في علاقة مباشرة مع الأمور فوق طبيعية: الطقس، التوسل والتأمل.

- نسق موجهات القيم

وهي التي تتحكم في إنتاج أحكام القيمة على الأشياء والسلوكات انطلاقا من التراث الثقافي والقيمي وهي «تفسر البدائل المتباينة لأنماط الفعل والآثار المترتبة عليها، وتشتمل على الأحكام العامة والفرعية وما يخلعه عليها الفاعلون (الأفراد والجماعات) من ألوان التقدير»[1].

(1) محمد عبد المعبود مرسي: علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز بين نظريتي الفعل والنسق الاجتماعي، القصيم، الطبعة الأولى، 2001. ص: 96.

- **نسق الرموز التعبيرية**

يرى بارسونز اعتمادا على أعمال سابقة وخصوصا أعمال «وازلي وايت» أن الثقافة ابتدأت مع اللغة، أي مع أولى صور وتجليات الأداء الرمزي عند الإنسان الحالي في تميزه عن أشباه الإنسان والكائنات من مستوى أقل. في العمل التعبيري على هذا النحو، فإن أنظمة الرموز التعبيرية، بما في ذلك المعايير التقديرية ذات الصلة، لها مكانة مماثلة لأنساق المعتقدات في الفعل الموجه آليًا. إنها تشكل العنصر الثقافي الذي له الأسبقية في تشكيل عمليات الفعل الملموسة. قد تصبح الأنماط المعرفية أو المعتقدات نفسها محور نوع خاص من النشاط الأداتي الذي نسميه البحث. وبالمثل، يمكن تطوير أنساق الرموز التعبيرية كهدف لنوع من النشاط الموجه آليًا، والذي يمكن أن يسمى «الإبداع الفني»[1]. ويرى بارسونز أن الترميز الذي عرفته العلوم الحديثة لا يختلف عن الترميز عند الإنسان في علاقته مع المعتقدات الدينية. فتصور الإله بلحية بيضاء، والشيطان بقرنين وذيل لا يبتعد من الناحية المنهجية عن تصور الذرة عبارة عن فلكة. ولذلك عد بارسونز الملمح الرمزي من أبرز سمات الثقافة التي ليست سوى مجموع السلوك الاجتماعي القائم على الرمز. وبناء على تأثره بالوظيفية الاجتماعية كما عند مالينوفسكي فإن الرموز تعمل على تحقيق العديد من الوظائف:

- إشباع الحاجات؛
- تنظيم التفاعل بين الأفراد؛
- ربط النسق الاجتماعي بنسق الشخصية؛

عموما لقد تبنى بارسونز المنظور الأنثروبولوجي للثقافة، على أنها مجموعة من الأنساق الرمزية، متأثرا بمالينوفسكي وروث بينيدكت وغيرهما، وهو ما سيعطي انطلاقة الأنثروبولوجيا الرمزية من خلال أعمال كليفورد غيرتز على وجه الخصوص.

---

(1) - Talcott Parsons: *The social system*, Routledge, Taylor and Francis group, London, 2005, p. 259.

من التحليل الثقافي إلى شعرية الثقافة

ساهمت مدارس ما بعد الحداثة، وخصوصا التاريخانية الجديدة في تعميق النظر في علاقة النصوص بالسياق التاريخي والثقافي، والبحث في مضمرات الخطابات المتعددة التي تنبجس من النصوص، ساعية إلى الكشف عن أنساق الثقافة الخبيئة والمطمورة، والتي تجيد الاختباء خلف طبقات رسوبية صار من واجب التحليل الثقافي الحفر فيها. وكان من بين من أسهموا في إنضاج النقاش في هذا المنحى كل من ميشيل فوكو وغرامشي وألتوسير. حتى جاء ستيفان غرينبلات، ليقدم في ضوء ما سبق تصورا مكتملا حول التحليل الثقافي للنصوص الأدبية باعتبارها نصوصا ثقافية، يتطلب تحليلها وتأويلها، القيام بمسح شامل للثقافة في بعدها التزامني، لإبراز الصدى الذي تحدثه المؤسسات بسلطتها وعلاقاتها المتشابكة في الأعمال الفنية. وذلك من خلال دراسة الخطابات المنبعثة من رحم السلطة ومن إرادتها الملحة في التحكم والهيمنة. ليتحول المؤلِّف من عبقري في تصور المنهج التاريخي، إلى مجرد عنصر ضمن شبكة علاقات معقدة نسجتها السلطة. وهكذا تغدو مهمة التاريخانية الجديدة توجيه النقد إلى المؤسسات المتحكمة في إنتاج الخطاب، وتقويض المقولات المركزية السائدة، وتعرية الأوهام الإيديولوجية. معيدة النظر في كثير من المقولات التي طبعت التناول التاريخي للنصوص كمقولة الانعكاس، بحيث لا يصبح النص الأدبي انعكاسا لشروط الإنتاج التاريخية، ولكن ترديدا لصدى مؤسسات اجتماعية وتاريخية وثقافية، عن طريق التفكيك وإعادة التركيب، والبحث في العيوب النسقية التي تشرعن الاستبداد والعنف واللاتسامح ونبذ الآخر والحط من وضعية المرأة واحتقار الأقليات. إن ستيفن غرينبلات يرى أن النقد الأدبي يجب أن يتجه إلى الكشف عن صوت المؤسسات المهيمنة التي أدى تواطؤها إلى ظهور خطابات معينة، وهو ما يحيل إلى ميشال فوكو الذي يعلمنا أن كل خطاب هو مرتهن بمباركة المؤسسات وتزكيتها. وكل خطاب لا يحوز هذه المباركة، فهو خطاب يطوله المنع والاستبعاد.

يقول في المحاضرة التي ألقاها في كوليج دو فرانس: «أفترض أن إنتاج الخطاب، في كل مجتمع هو في نفس الوقت إنتاج مراقب، ومنقى ومنظم ويعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها الحد من سلطته ومخاطره، والتحكم في حدوثه المحتمل، وإخفاء ماديته الثقيلة والرهيبة»[1]. وتبعا لهذا فإن مهمة التحليل الثقافي هي إعادة قراءة هذه المفاهيم والأنساق في ضوء السياقات الثقافية والظروف التاريخية التي أنتجتها، وهذا الأمر لا يتحصل للناقد المختلف إلا بفعل القراءة الفاحصة التي تكشف هذه الأنساق مثلما تكشف دلالتها النامية في إطار فكرة الإديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية المختلفة[2].

(1) -ميشيل فوكو : نظام الخطاب، ترجمة : محمد سبيلا، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2007، ص: 4.

(2) - يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2004. ص: 30.

المحور الثاني

نسق الهيمنة الذكورية

سلطة الحكي ونسق الهيمنة في الحكاية الأمازيغية

تعد الحكاية الشعبية شكلا تعبيريا شفهيا قديما، تظهر فيه بشكل واضح معالم الهيمنة الذكورية، فالحكايات الشعبية تروى في البيوت، وطبيعي جدا أن يكون راوي الحكاية أنثى لأن البيت هو مملكة المرأة، والفضاء الذي تبسط فيه سلطانها. وقد قام الباحث محمد فخر الدين، بدراسة حول جنس الراوي في الحكايات الشعبية بالمغرب فوجد بأن السواد الأعظم من النساء[1]. إنه نوع من التقسيم الاجتماعي للأدوار، ففيما يضطلع الرجل بالحكي في الأماكن العمومية كالأسواق والاحتفالات الطقسية والدينية والمساجد، تهيمن المرأة في البيوت. ولا يقتصر حضور المرأة على الرواية فحسب، بل على البطولة أيضا، إذ غالبا ما تلعب المرأة دور البطولة في الحكايات «نونجا» «مغيغضا» «عزيزة وتوليسفي» إلخ. ففي خمسة وثلاثين حكاية جمعها عبد السلام خلفي من منطقة آيت سعيد تلعب المرأة دور البطولة في 90 بالمائة منها. (عبد السلام خلفي- متن حكائي). وإذا كانت المرأة مهضومة الجناح، مكتومة الصوت خارج البيت، لا يحق لها الكلام أو الإدلاء بالرأي في الشؤون العامة، فإنها تكون في البيت سيدة الكلام والحكي. وهذا نوع من الانصياع لنسق الهيمنة الذكورية الذي يفرض توزيع الأدوار بين الرجل والمرأة داخل البيت وخارجه.

يرى بيير بورديو في دراسته الشهيرة «الهيمنة الذكورية» أن معطى الهيمنة نابع من اللاشعور الجمعي المؤثث لمجتمعات حوض المتوسط، وهي نوع من العنف الرمزي «الناعم واللامحسوس واللامرئي من ضحاياه أنفسهم»[2] وإن الاختلاف التشريحي بين الجنسين هو حجة يتذرع بها المجتمع من أجل تبرير

(1) - محمد فخر الدين: دفاعا عن الحكاية الشعبية المغربية، فاس، المكتبة الشعبية، الطبعة الأولى، 2002. ص 47.

(2) - بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ترجمة: سليمان قعفراني، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2009. ص: 16.

التقسيم الاجتماعي للعمل، وكذا الاختلاف المبنين اجتماعيا. ويجد التعارض بين الذكر والأنثى نفسه ضمن تعارضات طبيعية أخرى: أعلى/ أسفل؛ ناشف/ رطب؛ صلب / رخو.

إن هذه الهيمنة مُبنْيَنة في الثقافة الأمازيغية أسوة بكل الثقافات المتوسطية، وقد انغرست جذورها منذ الأساطير التأسيسية الأولى، وبدأت تعرف تطبيقاتها في الحياة الاجتماعية، وكذا في مجمل التعبيرات الفنية والأدبية، من ألغاز وأمثال واستعارات وعبارات مسكوكة ومجازات وأشعار وحكايات.

وهذا التقسيم مرده في الأوساط الأمازيغية إلى الأسطورة التأسيسية التي أعطت المرأة حق الهيمنة في البيت، وللرجل حق الهيمنة خارجه. تقول الحكاية التي أوردها ليو فروبينيوس في مجموعة الحكايات والأساطير القبائلية. وضمها بيير بورديو في دراسته.

«عند العين لاقى الرجل الأول المرأة الأولى. كانت المرأة تغترف الماء عندما اقترب منها الرجل المتعجرف وطلب الماء ليشرب، لكنها كانت أول الواصلين وكانت عطشة هي أيضا. غضب منها فدفعها بعيدا. قام بخطوة ناقصة فوقعت المرأة على الأرض. عندما رأى الرجل فخذي المرأة التي كانت مختلفة عن فخذيه. بقي الرجل قابعا في ذهوله. المرأة أكثر حيلة علمته أشياء كثيرة، قالت له: استلق أنت سأقول لك لما تستعمل أعضاءك. استلقى الرجل على الأرض، فداعبت المرأة عضوه الذكري الذي أصبح أكبر مرتين واستلقت عليه، أحس الرجل لذة كبيرة. تبع المرأة في كل مكان ليعيد عمل الشيء ذاته، لأنها كانت تعلم أشياء أكثر منه: إشعال النار، ...إلخ. وذات يوم قال الرجل للمرأة: أريد أنا أن أركبك أيضا، وأنا أعرف فعل أشياء، تمددي وسأستلقي عليك. استلقت المرأة على الأرض وصعد عليها. شعر باللذة نفسها وقال عندئذ للمرأة: على العين أنت تسيطرين، أما في المنزل فأنا»[1].

(1) - المرجع نفسه، ص: 39 - 40.

إن القراءة الأنثروبولوجية تكشف عن «تقسيم العمل في الإنتاج الشفهي عن طريق النوع حيث يكون العالم الذكوري عالم الأنشطة الخارجية والعلاقة مع الطبيعة في مظاهرها الموحشة والمؤنسة، إنه مركز الأنشطة الاقتصادية المتميزة؛ ونقصد بها الزراعة وتربية الحيوانات والتجارة. ويتبدى الرجل ضمنها مدافعا عن النظام الاجتماعي ضد الهجمات الداخلية والخارجية، ومن ثمة، فهو يشغل وظيفة الوصي على استمرارية المجموعة. لهذا، فإن القيمة السامية تكمن في الرجولة، ويقتصر بالمقابل العالم الأنثوي على الحقل المنزلي، تتربع المرأة على عرش منزلها، وتتمثل وظائفها الأساسية في الانجاب وإعداد الطعام والقيام بالأنشطة الإنتاجية، كما تنحصر قيمتها الأساسية في هذا العالم في الخصوبة»[1].

وفي الحكايات الأمازيغية إشارات كثيرة لهيمنة الرجل، وعلو أسهمه في منظومة الرأسمال الاجتماعي، واضطلاعه بدور أكبر في الحياة الاجتماعية. ومنها حكاية «بركشوظ» والتي تحكي قصة أخوين كان لأحدهما سبعة أبناء ذكور، وكان للآخر سبع فتيات. وكان الأول يفاخر بأبنائه في مجالس القرية، ويعتبر أن له سبعة أفراح، بينما ليس لأخيه سوى سبعة أحزان. وحينما أخبر الأخ بناته بسلوك أخيه المستفز، وبزهوه الكبير بأبنائه السبعة، أشارت عليه البنت الصغرى بأن يعرض عليه تحديا يقضي بأن يرسل أحد أبنائه من أجل طلب العلم، وبأن يرسل أبوها إحدى بناته، لكي يعرف الجميع من صاحب الأفراح؟ ومن صاحب الأحزان؟ وحين قبل الأخ التحدي جهزت البنت نفسها للخوض في غمار الرحلة رفقة ابن عمها، بعد أن تنكرت في زي رجل. وبعد رحلة استغرقت سنوات خاضت فيها الفتاة العديد من المكاره، عادت إلى القرية وقد حصلت العديد من العلوم والمعارف، أما ابن عمها فقد رجع يجر أذيال الخيبة بعد أن انتهى به المطاف راعيا للحمير في إحدى القرى. وهكذا أصبحت الفتاة مصدر فخر واعتزاز

(1) - أحمد بوكوس: دراسات في رهانات الأنساق الثقافية، ترجمة: عزيز لمتاوي، الرباط، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2022. ص: 165.

لأبيها، بينما أصبح الأخ الآخر مسخرة لأهل القرية، بعد أن خذله ابنه ومرغ كرامته في الوحل.[1]

تسعى الحكاية الأمازيغية من خلال هذا النص أن تعري نسق الفحولة والهيمنة الذكورية عبر طرح قضية مباهاة الرجل بأبنائه الذكور، وهو إشارة إلى ما يتمتع به جنس الذكورة من امتيازات اجتماعية، تحوم حول «النيف» و«الشرف» والحظوة الاجتماعية. فالرجولة تمثل «ماهية القوة، والفضيلة، ومناط الشرف، ومبدأ حفظ الشرف والرفع فيه»[2]. وهو ما خول لصاحب الأبناء الذكور رأسمالا رمزيا كبيرا بالمقارنة مع أخيه الذي لا يلد إلا البنات. لكن الحكاية وجدت تصريفا يعيد للمرأة مكانتها من خلال انتداب البنت لنفسها في الذهاب إلى رحلة العلم متنكرة في زي رجل. وفي عودتها من تلك الرحلة سالمة مظفرة.

من مظاهر الهيمنة الذكورية في الحكاية

إن المجتمعات الذكورية أو البطريكية وفي محاولة منها لترسيخ نظرتها للوجود، وفي إطار حركتها الانقلابية على عرش الأنوثة المتوجة لعشرات القرون، كانت تحاول إظهار الأنثى دائما في مظاهر وتجليات سلبية، والتركيز على صور الأنوثة المظلمة، ومنها زوجة الأب الشريرة، والساحرات اللواتي يتربصن بالبطلة، والغولة وأشكال وصور أخرى مرعبة ورهيبة كصورة الاغواء القاتل.

زوجة الأب الشريرة

تقريبا لا تخلو حكاية أمازيغية من حضور زوجة الأب التي تريد التخلص من أبناء الأب وخصوصا بناته، فتصر دائما على أن يصحب الأب بنته أو بناته

(1) - انظر حكاية بركشوظ في المتن الحكائي الذي جمعه عبد السلام خلفي في بلاغة الحكي في القصص الشعبي – تدوين متن وتحليل نصي مقامي –المتن والترجمة (ملحق) - أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب – جامعة محمد الخامس –كلية الآداب والعلوم الإنسانية –الرباط- 2007.

(2) - بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ترجمة: سليمان قعفراني، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2009. ص : 30.

إلى الخلاء أو الغابة ويتخلص منهن. وزوجة الأب الشريرة هي وجه من وجوه الأمومة السالبة، فيها تتجسد كل مظاهر الاحتقار والإهانة والاستغلال، وهناك كثير من الحكايات التي تكون فيها البطلة مضطرة للمرور من كثير من التجارب القاسية حتى تصل في الأخير إلى ابن الملك أو إلى الملك نفسه الذي يتزوجها.

الساحرة

تعد الساحرة من الشخصيات التي تمثل الأنوثة السالبة في الحكايات الأمازيغية، وهي التي تسعى إلى إلحاق الأذى بالبطلة عن طريق تقديم مشروب سحري ينيمها، أو إشاكتها في رأسها بدبوس لتتحول إلى طائر، وفي جميع الأحوال فالساحرة هي صورة من صور الأمومة المظلمة.

الغولة

تعتبر الغولة من أهم تجليات الأنوثة السالبة في الحكايات الأمازيغية بشمال إفريقيا وقد صورها إميل لاووست في كتابه حكايات بربرية من المغرب قائلا بأنها "امرأة عجوز مخيفة وشريرة، احتفظت في أصلها الحيواني بالملامح الأساسية، عمياء أو بالأحرى ضعيفة النظر، لها أسنان كبيرة، وسواعد قوية مسلحة بمخالب، تحمل فوق كتفيها ثدييها الكبيرين والثقيلين، الثدي الأيمن على الكتف الأيسر، والثدي الأيسر على الكتف الأيمن، تتحدث بلباقة مع الناس، وتسعى إلى استدراجهم بحيل، وإن كانت تبدو ساذجة. تتميز بشراسة مرعبة، آكلة للحوم البشر، وتفضل خاصة لحم الصبيان الفتي، أما الصبيات فتفضل الاحتفاظ بهن سجينات يسهرن على خدمتها. تفترس جميع الحيوانات وخصوصا الحمير، وعندما تستسلم للنوم، يخرج من بطنها أصوات عبارة عن جوقة صادرة عن الحيوانات التي تم التهامها. يستخرج من بطنها الأطفال الذين التهمتهم حديثا وذلك بشق بطنها، وتبيت في مساكن شبيهة بالتي يتخذها الناس، أوفي قمة صخرة كبيرة، ويكون بيتها مجهزا بأدوات مطبخية، وبفرن لتحضير الخبز.

يواجه الذين وفقوا في التخلص منها مشاكل كثيرة في طريقهم للهرب. لها عدوان أساسيان، الكلب الذي يرعبها بنباحه، والماء الجاري الذي يعد عقبة أساسية تمنعها من الاستمرار في المطاردة»[1].

ومن وجوه الأنوثة السالبة في الحكايات ما يمكن تسميته بصورة الإغواء القاتل والذي يعني ذلك الجمال الآسر من المرأة والذي يكون مصحوبا بنية القتل والفتك، ويمكن التمثيل له بعدة أسماء من الميثولوجيات القديمة كعشتار والتي تتوجه إليها هذه الترنيمة البابلية الدالة على الجانب الفتان والمغوي من المرأة:

لك الحمد يا أرهب الإلهات جميعا

لك الإجلال يا سيدة البشر وأعظم الآلهة

موشحة بالحب والمتعة

تفيض طاقة وسحرا وشهوة[2]

وليست هذه سوى صورة من صور الأم المرعبة الكبرى إلهة العالم كما تجلت في الإلهة كالي الهندية، وسيبيل اليونانية التي تقام في معبدها احتفالات الخصب الربيعية وفيها تتم طقوس خصي الكهنة.

ومن أمثلة الإغواء القاتل عند الأمازيغ «تسردونت نيسمضال» أو بغلة القبور، وهي «بغلة تخرج في الليل من المقابر، وتظل تركض إلى التباشير الأولى من الصباح. وحين تصادف في ركضها رجلا ما، فإنها تحمله على ظهرها إلى المقبرة لتدفنه حيا أو لتقوم بالتهامه حسب شهيتها ومزاجها. وحسب الحكاية المنسوجة حولها، فإنها كانت امرأة توفي عنها زوجها، ولأنها لم تحترم الأعراف المتعلقة

---

(1) - LAOUST, Emile, *Contes berbères du Maroc,* Présentation : Khadija MOUHSINE, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Rabat, série : les trésors de la bibliothèque, n° 13, 1ère édition, 2012, p.27.

(2) - فراس السواح: لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والاسطورة، دمشق، دار علاء، الطبعة الثامنة، 2002. ص: 182.

بالعدة، فقد مسخت إلى بغلة تقضي سحابة يومها مع الموتى، وفي الليل تمارس غوايتها القاتلة مع الرجال انتقاما منهم لكونهم السبب في مصيرها التعيس»[1].

هذه الصور التي ذكرنا هي محاولة من المجتمعات لكي تتخلص من صورة الأم الكبرى إلهة العالم الإيجابية متمثلة في إلاهات الخصب والحياة إلى هذه الصورة المشوشة والمرعبة للأنثى السلبية.

(1) - يوسف توفيق: في زمن الماء، دراسات في رمزية الحكاية الأمازيغية، الرباط، دار عكاظ، الطبعة الأولى، 2020، ص: 99.

أنوثة خلف الأبواب الموصدة
قراءة في «رواية السير على حافة المشنقة» لمحمد بوزكو

تسعى الرواية إلى كتابة التاريخ المسكوت عنه، الذي لا يتمكن المؤرخون من الدخول إلى عالمه السري، وهو تاريخ المهمشين والمستضعفين والقابعين خلف الأسوار والجدران المغلقة، وهذه الرواية واحدة من الأعمال التي تمكنت من تسليط الضوء على حياة أحد المهمشين الذين لا صوت لهم ولا منبر، يتعلق الأمر بعمر الرداد، ذلك المواطن المغربي الذي فكر يوما في الهجرة إلى فرنسا، لكن سرعان ما انقلب هذا الحلم إلى كابوس فظيع عندما اتهم بقتل مشغلته الفرنسية العجوز. لكن الرواية لا تسير في خط واحد فقط، وتنسج شبكة خطوطها في الاتجاه الذي تبرز فيه قضايا كثيرة من بينها وضعية المرأة المزرية في مجتمع تقليدي ذكوري لا يعبأ بالمرأة ولا يهتم بمشاكلها الكثيرة، عندما تشير إلى مشكلة النساء المعلقات اللواتي يهاجر أزواجهن إلى الخارج، ويتركنهن يتعذبن في صمت دون أن يكترث لهن أحد.

قصة الرواية: استعادة حكاية عمر الرداد

تحكي الرواية قصة رجل رحل عن أرضه في نواحي الناظور بمنطقة الريف، ليسافر إلى مدينة أزغنغن، وينتقل بعدها إلى الجزائر، ومن الجزائر يشق طريقه نحو الضفة الأخرى شمال المتوسط إلى فرنسا، تاركا زوجته تقاسي الوحدة وألم الانتظار رفقة ابنها الوحيد (السارد) الذي ستوكل إليه مهمة سرد قصة أبيه وأمه، ومعاناتهما مع الوحدة والألم والاغتراب. في فرنسا يشتغل الأب بستانيا عند فرنسية عجوز، ستلقى حتفها في ظروف غامضة، فيتهم الأب بجريمة قتلها رغم عدم وجود ما يدينه من الأدلة، غير تلك الجملة المريبة التي كتبت على الحائط: عمر قتلني.

الإنسان الريفي المنذور للرحيل

قبل أن يستقر حمو - وهو الاسم الذي أطلقه العمل على عمر الرداد- تعود الرواية إلى فترة تاريخية عاشها المهاجرون الريفيون الذين نزحوا من منطقة الريف إلى الخارج تاركين زوجاتهم وفلذات أكبادهم في بلادهم الأصلية. ولابد أن الروائي كان له أسباب كثيرة من أجل أن يحاول إعادة كتابة سيرة عمر الرداد، المغربي الذي اتهم بقتل مشغلته الفرنسية. ويكتب من خلالها تاريخا للظلم الذي تعرض له الإنسان بدءا من حرمانه من ظروف العيش الكريم في بلده وعلى أرضه. مما اضطره إلى محاولة الهجرة شرقا أو غربا بحثا عن القوت والكرامة والحرية. لكن بحثه عن الحرية قد يتحول إلى سجن دائم، كما حدث بالنسبة لعمر الرداد في الرواية وفي الواقع.

وإذا أردنا أن نكشف عن سيكولوجية الإنسان الريفي المقهور، فإننا سوف نكتشف بداية نزوعه نحو التغير وعدم الثبات وعدم الاستقرار. وهي خصيصة لازمته منذ سنوات بعيدة نظرا لصعوبة الحياة واستحالتها في بعض الأحيان. فهي متوالية بدون نهاية، وقدر لازب لازمه منذ القرون الغابرة:

«كأنه جاء إلى هذه الحياة من أجل أن يرحل. مثله مثل سكان المدشر. جاءوا للحياة حتى يرحلوا، فالرحيل هو قدرهم المحتوم، وقد ورثوا ذلك أبا عن جد. جده عاش أين رحل أبوه، وأبي الآن يريد أن يرحل من المكان الذي عاش فيه جدي»[1].

لقد كانت الأوضاع الاجتماعية والمعيشية المتدهورة التي عرفتها منطقة الريف سببا مباشرا في تبني خيار الرحيل والهجرة. ابتدأت الأفواج الأولى منذ احتلال الجزائر في القرن 19، وعرفت أوجها في الأربعينات والخمسينات من القرن العشرين من أجل العمل في ضيعات المعمرين الفرنسيين التي كانت

(1) - BOUZAGGOU, Mohamed, *ticri x tama n tasarrawt,* Trifagraph, Berkane, 2001, p.2.

تستقبل أفواجا كبيرة من المغاربة. والهجرة الثانية شمالا إلى أوربا. والتي ابتدأت منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية بعد أن عرفت أوربا أوراشا كثيرة من أجل إعادة بنائها في إطار مشروع مارشال الكبير. لقد تعمدت الرواية أن تسلط الضوء على هذا الميسم العام الذي يميز الإنسان الريفي والذي بمقدار تشبثه بالأرض، بمقدار قلقه ونزوعه إلى الرحيل والابتعاد، ومراهنته على خيار الهروب من واقع مأزوم، حتى إن حياته تتحول إلى بحث دائم ومستمر عن لقمة العيش التي تعذرت في وطنه وبين أهله لأسباب كثيرة من بينها الجفاف وقسوة الطبيعة ومكائد السياسة. فتتحول بذلك قصته إلى قصة الإنسان المنذور للرحيل الدائم بصفته قدرا لازبا يطارد الجميع ويحيل حياتهم إلى بحث مستمر عن لقمة الخبز والعيش الكريم.

كانت البداية مع الهجرة شرقا إلى الجزائر «أخبروا أبي بأن الجزائر فيها عمل كثير، لقد ملأتها فرنسا بالضيعات الفلاحية، وكأن فرنسا خلت من الحقول حتى تذهب إلى الجزائر! الجزائريون رفضوا العمل عند المعمرين على أرضهم. ولذلك ذهب المغاربة»[1].

واستمر مسلسل الرحيل إلى أوربا بعد أن قست الطبيعة وحل الجفاف وجف الزرع والضرع:

«في أحد الأعوام، حل الجفاف بمدشر كان يعيش من الفلاحة، جفت الأودية، وغارت الآبار، لم يتبق إلا الجوع والعطش يتسكعان في الحقول. فعل حدو ما فعله الجميع، ترك زوجته ورحل ليأتي بما يقيم أودهم فيما يستقبل من الأيام. رحل مخلفا زوجته وراءه وفي أحشائها يرقد صبي أو صبية .. ذهب ليبحث عن حلمه»[2].

(1) Ibid, pp.8-9.
(2) Ibid, p. 27.

علاقات الهيمنة في الرواية

كثيرات هن الشخصيات النسائية في هذه الرواية، بل يمكننا القول إن هذه الرواية هي رواية الشخصيات النسوية بامتياز، الأم-الزوجة، مارية، منوش، مامس، والعمة - الأخت؛ كل هذه الشخصيات هي شخصيات رئيسية تلعب دورا كبيرا في التحول الدرامي للأحداث.

الأم – الزوجة

أم السارد، وزوجة البطل الرئيسي، التي تركها زوجها بعد أن أودع في أحشائها نطفة صبي سيرى النور بعد أشهر على الرحيل. فالنساء الريفيات في الغالب لا يهاجرن كما قالت أورسولا هارت[1]، وستظل الزوجة سحابة الحياة ترتقب هذا اللقاء الذي لن يكتب أبدا. وطيلة الرواية سيسرد السارد قصة هذه المرأة، وصور معاناتها مع الفراق والمرض وقلة الحيلة، وهي معاناة ستحفر أخاديد عميقة في نفسيتها التي ستنهار رغم محاولاتها الكثيرة من أجل التشبث بالأمل. ورغم كون الزواج مؤسسة اجتماعية تسعى إلى ترسيخ العلاقات وتوطيدها والزيادة في لحمة النسيج المجتمعي، وحتى في توسيعه ومنحه الامتداد اللازم. لكن الزواج في الرواية مشروع فاشل يولد ميتا في مهده. في ظل الهيمنة الذكورية، التي تعطي للرجل كامل الصلاحية في إدارة العلاقة الزوجية، وفي تركها وقت ما شاء دون حسيب ولا رقيب. إن النسق المهيمن في المجتمع الريفي هو نسق الذكورة بامتياز، مما يجعل المرأة مجرد كائن في خدمة الرجل لا أقل ولا أكثر. مجتمع تعاني فيه الأنثى في صمت دون اكتراث من الآخر، ودون أدنى إحساس بالمسؤولية ووخز الضمير، والمثال هنا من هذه الزوجة البئيسة التي تركها زوجها وهي حامل، ليشد الرحال إلى الجزائر، ومن بعدها إلى أوربا. لتجتر آلامها دون أن

(1) - أورسولا كينغسمايل هارت: وراء باب الفناء، الحياة اليومية للنساء الريفيات، ترجمة: عبد الله الجرموني، منشورات تيفراز ن أريف، بمساهمة جمعية ملتقى المرأة بالريف، مطبعة النجاح الجديدة، 2010.

تجد من يمد إليها يد المساعدة. فتعمل داخل البيت، وخارجه في الحقل، ويستمر صمودها سنوات طويلة حتى تخر قواها وينهشها المرض من كل جانب، دون أن تفلح العلاجات العصرية والتقليدية وزيارات قبور الصالحين في مداواتها. «لم تترك دواء عصريا أو تقليديا إلا جربته، جربت علاج الحذاء، وأكلت القنفذ مشويا وممزوجا بالحلبة. ولم تترك قبر ولي إلا وشدت الرحال إليه. لكن دون جدوى. أمي ليست مريضة. مرضها الوحيد هو أبي». [1]

لقد ظلت تترقب عودة الزوج، وترسل إليه الرسالة تلو الأخرى عسى أن يراوده الحنين لعش الزوجية البارد، لكن لا حياة لمن تنادي. وحتى عندما كانت تحشر ولدها في الموضوع عسى أن تستدر عطفه وتلين قلبه، فإن النتيجة كانت هي نفسها.

«هل تعلم بأن ابنك هو الذي يكاتبك؟ لقد بلغ ربيعه العاشر، أصبح رجلا، لو رأيته لحسبته أنت، لكما نفس الملامح. كل صباح يسألني عنك، ولا أجد له جوابا».[2] .

لقد كانت الزوجة البئيسة ترسل الرسائل تلو الأخرى لكن بدون أية إجابة، وفي كل مرة تحاول أن تستثير شيئا في قلب زوجها، لكن بدون نتيجة:

إلى ذلك الذي جعلني كالمشؤومة بين قريناتي، إلى ذلك الذي جعلني طريقا لخطواته. سوف أصدقك القول. حياتي أصبحت مرتبطة بخيط. السنوات لا تزيدني إلا تعبا. وأنت لا تزيد إلا بعدا. لقد أنهكت عظامي. وجسدي أصبح مهدودا، قلي يا زوجي، ما سأفعل بحياتي؟" [3].

(1) BOUZAGGOU, Mohamed, *ticri x tama n tasarrawt*, Trifagraph, Berkane, 2001, p. 59.

(2) Ibid, pp. 60 - 61.

(3) Ibid, p. 62.

وتوالت الرسائل بلسان هذه الزوجة المكلومة، والمنذورة لعذاب لا ينقطع إلا ليبتدئ من جديد:

"إلى مأساتي، إلى والد ابني المعلق، التفكير فيك لم ينقطع أبدا، أريد أن أسأل عنك فقط، وهل أيأس الآن من عودتك؟ ابنك أصبح يافعا، أصبح يعرف الكثير من الأشياء التي لم نسمع عنها من قبل، لقد أخبرني بأن النصارى يستعبدون المغاربة، وأن بعضهم يكرهون الأجانب، ويطالبون برحيلهم إلى بلدانهم الأصلية حيث ذويهم».[1] .

أبي ليس له الشجاعة لكي يقرأ الرسالة، يهرب دائما إلى الأمام، يخبئ الرسالة مع أخواتها السابقات. وأنا انظر إليه كيف يرتجف، وكيف يصفر عندما تصله رسائل أمي. مع مشكلته مع ماريا، أصبح في حالة يرثى لها، لا نوم، ولا أكل، فقط كؤوس البيرة»[2].

ماريا حبيبة البطل

وعلى خلاف الزوجة المتخلّى عنها تتمتع ماريا بشخصية قوية مهيمنة.

العجوز الفرنسية

يصور السارد لحظة التماس الأولى بين بطل الرواية ومشغلته الفرنسية. ويبين هذا اللقاء الأول حجم المفارقة وبون المسافة بين ثقافتين مختلفتين لا مجال للقائهما.

«تبتسم العجوز الفرنسية لأن الأقدار جلبت لها رجلا يؤنس وحدتها بعد موت زوجها».[3]

---

(1) Ibid, p. 72.
(2) Ibid, p. 73.
(3) Ibid, p. 38.

أخت الأب وعمة السارد

لا تتوقف معاناة المرأة الريفية في بيتها، أو على أرضها، بل هي قدر يصاحبها ويلازمها أنى رحلت أو ارتحلت، حتى لو انتقلت للعيش في البلدان الأوروبية التي تعطي الحقوق الكاملة للمرأة. والنموذج هنا في الرواية من عمة السارد أو أخت البطل والتي تتمنى أن يزورها أخوها كل يوم، لأنها تمل جلسة البيت بين أربعة جدران خلف الأبواب الموصدة بتعبير أورسولا هارت. صاحبة كتاب «وراء باب الفناء الحياة اليومية للنساء الريفيات».

تتمنى أن يزورها أخوها كل يوم، كانت تمل من الجلوس بمفردها في البيت، لم تكن تخرج أو تدخل». فالبيت عندها لا يعدو أن يكون سجنا صغيرا:

"كانت دائما تخبر أبي بأنها جاءت إلى سجن. تشكو له جلوسها وحيدة في البيت بين الجدران الموصدة" .[1]

«أمي أعياها الانتظار، الآن هي تعتني بحقل جدي، بطاطس، فول، تزرع حتى القمح، حتى أصبح الحقل كما كان في السابق. ما كان يرسله أبي من النقود، اشترت به بذورا، اشترت بقرة أيضا، أخبرتني بأنها فعلت ذلك لأجلي، من أجل أن أهتم بها وأرعاها كي لا أفكر في الرحيل" .[2]

تتوالى صور معاناة المرأة الريفية بفعل الذهنية الذكورية المهيمنة والتي تعطي للمرأة أدوارا ثانوية في المجتمع والتي يعبر عنها السارد في نهاية الرواية بقوله «أرضنا مليئة بالزهور، أمي، مامس، كل اللواتي تركتموهن زهور متفتحة، دستموهن بأرجلكم ورحلتم».[3]

---

(1) Ibid, p. 59.
(2) Ibid, p. 38.
(3) Ibid, p. 31.

صعود المرأة وأسطورة العود البدئي في رواية مصطفى قضاوي « الأيام التي اختفت تحت شجرة التين المقدسة»

يسعى السرد إلى ترميم حكاية الجماعة، واستعادة أفقها الذي غيبته صروف الدهر وتقلبات الزمن، فالأمم كما يقول «هومي بابا» مثل السرديات تفقد جذورها في خضم الزمن، ولا تستعيد أفقها إلا بالخيال.

لقد أسالت المقاومة الريفية باعتبارها حدثا استثنائيا في تاريخ المنطقة مدادا كثيرا، سواء من ناحية الكتابات التاريخية، أو من ناحية التخييل. فكثير من النصوص الشفهية أو المكتوبة التي أنتجت في منطقة الريف جسدت هذا الحدث سواء في الشعر أو في النثر من قبيل «قصيدة أدهار أوبران». إنها بمثابة المحكيات الأولى، وأساطير الخلق والتكوين التي انبثقت منها هوية الجماعة، وشخصيتها التاريخية والثقافية. ولا شك أن أية جماعة إنسانية يراودها الحنين إلى ترسيخ ذاتها وهويتها في الزمن، وتجسيد حكاياتها الأولى التي هي في الوقت نفسه لحظاتها المؤسسة. فقبلها لم تكن هناك حياة، بل لم يكن هناك وجود إلا في إطار العمى أو الكاووس، أو بالأحرى لم يكن هناك ثمة ما يحكى، أو ما هو جدير بالحكاية. وعندما تغيب الحكاية يغيب التاريخ، وتغيب الهوية، ولا يتبقى هناك أي شيء. لقد كان هناك وجود، أي نعم، لكنه وجود ملتبس ومضبب. وتكتنفه الكثير من البياضات. ولم يرسخ كوجود فعلي إلا بالحكاية التي هي بتعبير بول ريكور حارسة الزمن. وهذا معنى أن الأمم لا تستعيد أفقها إلا بالخيال.

تحكي رواية «الأيام التي اختفت تحت شجرة التين المقدسة» قصة يطو التي تذهب إلى قرية سلوان لكي تبيع البيض الذي تبتاعه من نساء المدشر، مقابل ما تشتريه لهن من أشياء يستعملنها للزينة، وهي أشياء لا يتمكن ّمن الحصول عليها من طرف أزواجهن. وهناك ستدخل بيتا مريبا ليس كالبيوت، وتتعرف على صاحبته "مامّا»، والنساء اللواتي يتقاسمن معها العيش فيه. وهن نساء يبعن

المتعة لمن يطلبها مقابل المال. لكن قبل أن تلج يطو عالم هذا البيت المريب، كانت لها قصة مع أبيها المقاوم «حمو»، وصديقتها «لويزة»، وبقية شخصيات الحكاية، ك «أمغار بوحوت»، وزوجته «لالة ثايناست»، و «الفقيه معنان»، و «الشيخ المامون»، وغيرها من الشخصيات. ولأسباب فنية، أقدم السارد على كسر خطية الحكاية، فابتدأ الحكي من ذهاب يطو إلى سلوان، وعاد بعد ذلك ليضيء الكثير من غوامض الحكاية بالعودة إلى طفولة يطو وشبابها.

ويمكن أن نرتب الأحداث المهمة في الرواية خطيا على الشكل التالي:

- طفولة يطو السعيدة في مدشر «تازروت» مع أبيها وأمها وصديقتها لويزة التي لم تكن تفارقها.

- اندلاع المقاومة الريفية للاستعمار الإسباني.

- زواج صديقتها لويزة من أمغار مدشر آخر، ووفاتها في ليلة دخلتها نتيجة نزيف أصابها، ووفاة والدها المقاوم حمو في الليلة نفسها.

- زواج يطو بمقاوم يسمى أيضا «حمو»، هارب من الشرطة الإسبانية بعد قيامه بقتل شرطي اسباني.

- إصابة زوج يطو في المعارك ضد المستعمر وملازمته الفراش.

- وفاة حمو زوج يطو بعد ثمان سنوات من الزواج.

- عمل يطو خادمة عند نساء المدشر بعد اعتقال زعيم المقاومة أمغار بوحوت.

- انتقالها إلى سلوان وتعرفها على مامّا التي تعد بيتا للدعارة.

- تعرف يطو على حموش وبداية حكايتها مع المتعة.

- اعتقال مامّا وتنفيذ حكم الإعدام فيها نتيجة دعمها للمقاومة.

- وضع يطو لتوأم أطلقت عليهما اسمي «لويزة» و«ماما».

الطفولة ملاذ الذاكرة

تعود الرواية سنوات إلى الوراء لتحكي طفولة يطو في المدشر، بجانب المسجد، حيث اللعب والمرح والبراءة بجانب الشجرة حيث عاشت يطو طفولة سعيدة عنوانها اللعب مع صديقتها «لويزة» بنت «أمغار بوحوت»:

«كنت في طفولتي عندما يحل المساء أسبق والدي إلى باب البيت. أذهب إلى الشجرة، ألعب الأرجوحة».[1]، وفي المسجد، وحوله تلتئم الشلة المكونة من والدها و«أمغار بوحوت» و «الفقيه معنان» و«الشيخ المامون».

«في المسجد نجد الفقيه معنان ملأ براد الشاي، ووضعه أمامه على الحصير في الفناء. يجتمع حوله أهل المدشر، من الكبار والدي أمغار بوحوت، والشيخ المامون، وفي كل مرة ينضاف إلى الشلة عنصر جديد. يتحدثون وينتظرون صلاة المغرب»[2].

ويبدأ المشهد في الانكشاف شيئا فشيئا عن الشخصيات التي تؤثث الفضاء في مدشر «تازروت»، الفقيه معنان، و«أمغار بوحوت»، والأب «موح». وكلها شخصيات ستترك أثرها في تاريخ المنطقة من خلال المساهمة الجماعية في مقاومة المستعمر. وهو الحدث الأبرز في تاريخ المنطقة ككل، والذي ترك أثرا كبيرا في المتخيل الاجتماعي، فتأسيس المجتمع، كما يشير كاستورياديس، يتم بالاعتماد على المخزون الرمزي، وما تتضمنه المؤسسات من دلالات اجتماعية تخيلية، في تبادل مستمر بين المؤسسات الاجتماعية والمتخيل. فحول المسجد ستنبت شجرة، يتحلق حولها الرجال بعد أداء الصلاة في المسجد. ولهذه الشجرة حكاية خاصة، فهي فرع من الشجرة المقدسة الكبيرة التي كان يجتمع حولها المجاهدون في مليلية المحتلة. لكي يخططوا لعملياتهم الموجعة ضد المحتل الإسباني، ولذلك قام هذا الأخير باجتثاث الشجرة مما جعلها تفيض بالدماء.

---

(1) - KADAWI, Mustafa, *ussan indryen sadu lalla turtut*, 2017, p.12.

(2) - Ibidem.

وهناك في تلك الأجواء الطفولية البريئة، ستستمع يطو إلى حكايات حول الشجرة المقدسة، والمقاومة الريفية التي أبداها الريفيون ضد الاستعمار الإسباني الذي تطلق عليه الرواية اسم «بوتنقار». وستعرف من خلال استراق السمع أيضا حكاية الشجرة المقدسة بجانب المسجد، وحكاية الولي الصالح الكبير الذي تم اغتياله، والشجرة المقدسة الكبيرة التي تم اجتثاثها من المقبرة الكائنة قرب مدينة مليلية المحتلة، حيث كان المجاهدون يعقدون جلساتهم تحت ظلالها الوارفة.

طفولة مغتصبة وزواج لم يكتمل

إن الهيمنة الذكورية كما يقر «بيار بورديو» نوع من العنف الرمزي اللطيف وغير المحسوس والذي بموجبه يتم الفصل بين الجنسين، وتقسيم العمل حسب الجنس، وتحويل المرأة فقط لأداة من أجل إسعاد الرجل وتزيين فراشه، وهو ما تعبر عنه جليا حادثة وفاة صديقة «يطو» «لويزة» التي كانت ما تزال في عز طفولتها، لكن الهيمنة الذكورية السائدة لا ترى في المرأة إلا إكسسوارا في حياة الرجل، ولذلك تم زواج لويزة بأمغار آخر من منطقة أخرى يسمى «أمغار علال» لينقلب العرس الكبير إلى مأتم. صورة قاتمة من اغتصاب الطفولة في المجتمعات المحافظة تذكر بأبيات قالها الشاعر عبد السلام موساوي:

«يا قلبي المحفور جنب الدفلى بالأمس

أخبرني كم قطرة دم سيسكبها جسدي المحنط في ثياب العرس

حتى لا يقتلني عرسي»

إنه عرس أقيم من أجل زواج قبيلتين، أي قوتين عسكريتين، لضخ دماء جديدة في شرايين المقاومة، فالزواج في المجتمعات المحافظة لا يتوخى تأسيس أسرة فقط، بل هو وسيلة من أجل تثبيت المصالح أيضا. ولنتأمل ما كتبه «دافيد هارت» عن الزواج خارج القبيلة عند أيث ورياغر:

«تقتصر دلالة الزواج خارج القسمة أو خارج القبيلة على شيء واحد هوس البحث عن التحالفات. وتؤكد طريقة تزويج النساء أو التحاقهن بسلالات ضمن قسمة معينة على اعتبارهم كائنات سلبية تستعمل لأغراض سياسية، أو بعبارة أخرى هن بيادق سياسية يقتصر دورهن على التعزيز والتمتين للروابط في سلسلة من التحالفات المستمرة»[1]. لكن هذا الزواج سرعان ما انقلب إلى مأتم. ففقدت يطو جناحا من جناحيها، وهي صديقة عمرها لويزة التي تقاسمت معها أسعد لحظات الطفولة. ولأن المصائب لا تأتي الا تباعا، ففي اليوم الذي أسلمت فيه صديقتها «لويزة» الروح، جاء خبر وفاة والدها «موح». فكانت صدمة مضاعفة فقدت بموجبها جناحها المتبقي. فلم يعد بإمكانها إلا استعادة الذكريات الغالية التي كانت تربطها بوالدها وهو يرافقها إلى المسجد، وإلى سوق الخميس، وإلى أماكن أخرى بقيت موشومة في الذاكرة.

من المسجد إلى الماخور: التحول في التاريخ الشخصي ليطو

بعد وفاة زوجها «حمو»، وبعد اشتغالها لسنوات في خدمة نساء المدشر، وبعد إلقاء القبض على «أمغار بوحوت» رئيس شبكة المقاومة، تتجه يطو إلى سلوان من أجل بيع البيض، وشراء مستلزمات التجميل النسائية لمن يطلبنها. فكان هذا المجيء نقطة الانعطاف الحقيقية في تاريخها الشخصي، والذي جعل حياتها تتجه إلى منحى آخر. فحياة يطو قبل المجيء إلى سلوان شيء، وبعد التعرف على شخصية «مامّا» شيء آخر تماما.

ورب سائل يسأل، لماذا صارت حياة يطو سعيدة بعد الانتقال إلى سلوان والتعرف على مامّا؟

(1) - دافيد مونتكمري هارت: أيث ورياغر قبيلة من الريف المغربي دراسة إثنوغرافية وتاريخية، الجزء الأول، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد أونيا، عبد المجيد العزوزي، عبد الحميد الرايس، هولاندا، أقواس للنشر، الطبعة الأولى، 2007. ص 326.

لقد عاشت في مدشر «تازروت» حياتها وفق مقاس القبيلة والمجتمع، فهي لم تختر زواجها لكنها تزوجت فقط بناء على رغبة الناس. ولذلك فهي تتحدث عن زواج جاف بدون مشاعر، عن علاقة باردة بدون حرارة. وهو ما لخصته بقولها:

«كنت أعيش كما أراد الناس وليس كما أردت أنا»[1]

ففي مقابل فضاء المسجد المقدس الذي تنتصب حوله الشجرة المقدسة التي ارتوت من دماء الشهداء الزكية، تنتقل يطو إلى بيت مامّا في مدينة سلوان، وهناك ستحدث انعطافة خطيرة في حياتها، وستعيش تجربة بالغة الخصوصية، إذ ستكتشف لأول مرة في حياتها أسرار الحياة الجنسية، ومعنى اللذة الجنسية، حينما تتعرف على حموش، فتصبح علاقتها معه أولى الأولويات في حياتها.

إنها تتحدث عن اللحظة التي دخلت فيها إلى ذلك البيت العجيب الذي لم يكن في بالها على الإطلاق قائلة:

«دخلت الفتاة ودخلت وراءها ممسكة السلة، وجدت نفسي مع الخطوة الأولى في بيت كبير له بابان، الأول على الشارع، والثاني ينفتح على فناء البيت. في ركن البيت تحت نافذة الشارع فرش لحاف طويل من الحلفاء عليه بعض الجلود الصوفية، اثنين منها تحت النافذة، واثنين عند الجدار الملتصق بها. تلك التي تحت النافذة كان يجلس فوقها شيخ له رأس يشبه بيضة الديك الرومي. كان يرتدي قميصا فقط. أما جلبابه فقد وضعه بقربه على الجنب. عند ركبته مائدة صغيرة بثلاثة أرجل عليها عمامته، والصينية، وصحن من الفول السوداني. عندما رأيته في الوهلة الأولى اعتقدت أنه صاحب البيت. ولذلك استحييت وتراجعت إلى الوراء، وتوقفت أنتظر متى ستمر المرأة التي سبقتني إلى البيت»[2].

---

(1) - Ibid, p. 24.

(2) - Ibid, p. 6.

لكن سرعان ما تبين لها من بعد بأن الرجل ليس صاحب البيت وليس الزوج أو الأب، وهناك تملكها شعور غريب:

«خجلت وتمنيت لو انشقت الأرض وابتلعتني، كنت أسمعهم يوشوشون، بعد ذلك أصبحوا يتأوهون. يا إلهي ما هذه الفضيحة التي يقوم بها هذا الشيخ الكبير؟!»[1] .

عندما رأت تلك المشاهد الجنسية من تقبيل وتأوهات، قالت مع نفسها:

«ثمان سنوات وأنا متزوجة بحمو ولم يسبق أن فعل معي ذلك»[2] .

وبقيت يطو تتابع المشاهد تلو أخرى:

أجلسها جنبه، جاءت الأخرى وأصبح بينهما نظر إلى الأولى، ونظر إلى الثانية، كان يمرر يده وراءهما، وأمسكهما من ذراعيهما.[3]

في فضاء البورديل تلتقي «مامّا»، «زليخة»، «مينوش»، «طيموش»، «فطوش». وتعجب بشخصية مامّا القوية التي تدير بها الماخور. وهناك عاشت يطو تجربة جديدة جربت فيها حلاوة الجنس، والمتع المختلفة والمباهج الأرضية حتى إنها ستشعر لأول مرة بأنوثتها «لم أشعر بأني أنثى حتى دخلت تلك الدار»[4].

لقد أصبح الماخور بالنسبة لـ «يطو» مدرسة في الحب والرغبة والمتعة، أي فضاء تلقين وعبور من نوع خاص، المعلمة فيه والملقنة هي «مامّا» بما أوتيت من خبرة وتجربة في الجنس والحياة معا، حتى إن يطو كانت تعتبرها أستاذتها الأولى، «كانت ماما بينهن أستاذة». فهي عندما تتحدث يُسمع لقولها، وعندما تشير بالنصيحة فلا مبدّل لحكمها. لقد علمتها الحياة فأصبحت معلمة فيها كما جاء على لسان يطو. «لم أكن أعيش الحياة قبلك يا مامّا، وجدت الحياة عندك، رأيتها عندك».[5]

---

(1) - Ibid, pp. 6-7.

(2) - Ibid, p. 8.

(3) - Ibid, p. 10.

(4) - Ibid, p. 24.

(5) - Ibid, p. 25.

الإجماع على المقاومة

يتشكل المدشر من القبيلة التي على رأسها «أمغار بوحوت»، ومن الفقيه «معنان» الذي يمثل الدين في بساطته وارتباطه بأداء شعائر الناس المعروفة (في الرواية يظهر المسجد باعتباره مكانا لالتئام الناس من أجل التداول في أمور دنياهم وأخراهم)، ومن عامة الناس، الذين يشتغلون أساسا في الأنشطة الفلاحية من زراعة ورعي. إنه مجتمع بسيط في تكوينه وفي شبكة علاقاته، فقد ورد عند جرمان عياش في «أصول حرب الريف»:

«من الثابت أن المجتمع الريفي كان بدائيا جدا. صحيح إننا نجده متكونا من مزارعين مرتبطين بالأرض، منهم الفلاحون المتعاطون لزراعة الحبوب والخضروات، وغراسو الأشجار المثمرة، ومربو الماشية والمهرة في أعمال السقي. إلا أن وسائل العمل كانت ما تزال بدائية أساسها المحراث الخشبي والفأس والرحى اليدوية والطاحونة المائية والمغزل والخزانة الخشنة، أما الطرق فمنعدمة وكذا الأمر بالنسبة للعربات. وبما أن الدواب قليلة فإن النقل على ظهر الانسان هو الشائع»[1].

لكن رغم بساطة المجتمع، فعندما دخل المحتل أدخل معه نمطا حياتيا وشكلا مجتمعيا جديدا تسبب في إرباك الناس، وأدخل في حياتهم أول مرة النقود بعد أن كانت تعاملاتهم كلها بالمقايضة.

«كنت أسمع والدي يقول لأمي: مهما كان عمل المرء فإن أجره يكون دقيقا أو قمحا أو شيئا آخر من هذا القبيل. وإذا لم يكن في حاجة لذلك فهو يرسله لسوق الخميس ويقايضه بشيء آخر»[2].

(1) - جرمان عياش : أصول حرب الريف، ترجمة : محمد الأمين البزاز وعبد العزيز التمسماني خلوق، الدارالبيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى، 1992. ص: 98.

(2) - KADAWI, Mustafa, *ussan indryen sadu lalla turtut*, 2017, p.20.

«عندما جاء بوتنقار، وحتى يتقرب منهم، كان يعطيهم قمحا في كل مرة. وفوق ذلك يعطيهم نقودا. حتى إن أقلهم كان يتقاضى فرنكين في كل أسبوع».

«المال لم يترك أحدا في جلده.. هذا الكلام قاله أبي لـ«أمغار بوحوت» في فناء المسجد".

إن قدوم «بوتنقار» هو نقطة التحول الحقيقية في تاريخ المدشر، ولذلك كانت يطو دائمة التساؤل عن هذا العنصر الغريب الذي حل في حياة الناس، فقلبها رأسا على عقب، وكانت كثيرا ما تختلي بوالدتها لتسألها عن الوافد الغريب:

- أمي.. من هو ذلك الرجل الذي يركب الحصان الأبيض؟

- ذلك «بوتنقار» يا ابنتي.

- كنت أعتقد أن «بوتنقار» هو غول!

- بل أكثر من غول.

- ومن يكون أولئك الذي يصطفون وراءه؟

- هم أغوال كذلك.

وقفت، حاولت أن أبلع ريقي لكنني وجدت صعوبة في ذلك وسألتها ثانية:

- وصاحب العمامة ماذا يصنع معهم، هو أكيد ليس منا؟

لم تجبني..

- لماذا أتوا إلى مدشرنا؟

- خلا لهم الجو، لقد تخلصوا من الرجل الذي كان يوقفهم.[1]

لقد اقتنع أهل المدشر أن «بوتنقار» جاء ليستولي على أراضيهم، ويحرمهم من خيراتها، فآمنوا بوجوب المقاومة، وهكذا تحول المدشر برمته، والمداشر

(1) - Ibid, p. 17.

المجاورة، إلى جبهة مقاومة من أجل التصدي بكل حزم لمخططات المستعمر، كل من موقعه، لتتحول المقاومة إلى حياة يعيشها الناس بكل فئاتهم وجنسهم وموقعهم داخل القبيلة أو المدشر.

لقد هب الناس جميعا من أجل تلبية نداء المقاومة دون استثناء، كل من موقعه، وكانت يطو في قلب هذه المعركة بكل ما أوتيت من قوة، وكانت تستمع للمجاهدين وهم يحرضون الناس حتى ينضموا لصفوف المقاومة ويتصدوا لمخططاتها التدميرية.

نسق احتقار المرأة في المجتمع الريفي

إن جل الدارسين للمجتمع الريفي يجمعون على أنه مجتمع محافظ جدا، وأولهم دافيد هارت، وزوجته أورسولا هارت التي قضت سنوات معهن في فناء البيت، والرواية تسلط الضوء على بعض صور احتقار المرأة، فرأي المرأة دائما غير مرغوب فيه:

«القلب والمرأة لا تعمل برأيهم أبدا» على لسان حمو.[1]

وأيضا الاستناد إلى نظرة الدين التي تقول إنها خلقت من ضلع أعوج.

«سألت والدتي عن ذلك فقالت:

(1) - Ibid, p. 61.

هكذا خلق الله المرأة. خلقها من ضلع الرجل حتى تكون دائما تحت سلطته»[1].

بل إن الأمر يتعدى إلى مستوى جعل المرأة في أحط صورة يمكن تصورها، أي إلى مستوى اليهود والبهائم وهي الكائنات التي يردفونها بكلمة حاشاك:

«قبل ذلك، وفي إحدى المرات، كنت مع والدي قافلين من المسجد إلى البيت فسألته:

لماذا عندما يذكر الفقيه معنان المرأة يردفها بـ «حاشاك»!

ضم والدي شفتيه وهمّ بالكلام، لكنه لم يجد ما يقول، فصمت. نظر إلي فوجدني أنتظر الجواب. أمسكني ووضعني على كتفيه وصعد العقبة راكضا».

إنها نظرة تحقيرية تتجاوز كل الحدود، ففي المجتمعات التقليدية كالمجتمع الريفي لا يمكن أن يتم اعتلاء السلم الاجتماعي إلا بامتلاك الأرض، وهو ما لا يخول للمرأة، أو باكتساب الشرعية من خلال المقاومة، وهو أيضا ما لا تستطع المرأة الحصول عليه، وبالتالي فإن فرصتها من أجل الظهور هي فرصة ضئيلة، فالمقاومة هي فعل رجولي بامتياز. لقد تربت يطو في حضن المقاومة، وأبلى أبوها الذي التحق مبكرا بصفوفها البلاء الحسن. والد يطو يصبح مجاهدا كبيرا ستنسج حوله الكثير من القصص والأساطير حول البسالة والشجاعة والإقدام والمخاطرة والمشاكسة والعناد وكثير من الصفات الأخرى التي كان يتمتع بها. «حمو الجني.. لا تدري من أين ينبعث.. يشبه الشبح. يقتل رجلين بطلقة واحدة». ولذلك عندما مات والدها قام أمغار بوحوت، وهو الذي كان مسؤولا عن تنظيم شبكة المقاومة، بتزويجها من مقاوم آخر كان هاربا من الشرطة الإسبانية بعد أن قتل شرطيا إسبانيا في مليلية المحتلة.

---

(1) - Ibidem.

لقد سعت الرواية إلى تبيان أن المقاومة فعل رجولي بامتياز، فالرجال هم الذين يملكون القلوب القاسية الشديدة التي يمكن أن تتحمل وزر الحرب، وبأسها، وفظاعاتها، بينما على النساء أن يتوارين إلى الخلف، لأن تكوينهن لا يسمح بتحمل الشدائد وخوض المعارك.

وجميع صور الشجاعة والبسالة التي تصورها الرواية هي صور لرجال قلوبهم قاسية كالحجارة. فالمقاوم يجب أن يكون قاسيا لا مجال عنده في قلبه لمشاعر الحنان والرقة، ولذلك كان والدها يزرع هذه القسوة في قلب أخيها «موذروس»:

«موذروس أنت رجل، والرجل لا يبكي، الدموع فقط تذرفها النساء»[1].

لكن سلاح المرأة والمتمثل في أغوائها وفتنتها وجمالها يمكن أن يكون مدخلا للمساهمة في المقاومة كما فعلت ماما وهي تستغل مهنتها المتمثلة في إعداد بيت للدعارة في تأمين السلاح لشبكة المقاومة، وهي المفاجأة التي كانت الرواية تدخرها، وهي مفاجأة مدوية وتخالف كل انتظار وتوقع، نظرا لأن مجتمعا محافظا كالمجتمع الريفي لا يمكن أن يسمح بتدنيس فعل المقاومة المقدس والسماح بمشاركة نساء يشتغلن في إحدى أحقر المهن.

ورغم هذه النظرة التحقيرية للمرأة إلا أن الرواية تشير إلى مشاركة المرأة الفعالة في فعل المقاومة، وتضحيتها بالغالي والنفيس من أجل القيام بما يتوجب عليها. والمثال طبعا من ماما التي كانت رئيسة شبكة تمويل المقاومة بالمال والسلاح، وقد ضبطت عندها القوات الإسبانية ذخيرة حية تقدر بألفي رصاصة. وهكذا تحول الماخور الذي من المفترض أن يكون فضاء للمتعة والتسلية وتزجية الليالي الملاح إلى بؤرة مقاومة. فقد كانت «ماما» نقطة ربط بين عناصر المقاومة، مستغلة عدم شك عناصر المحتل في نشاطها المعروف في الدعارة من أجل القيام

(1) - Ibid, p. 39.

بأعمال لصالح عناصر المقاومة مثل تخزين الذخيرة وتوجيه السلاح إلى مراكز المقاومة.

الخيانة أيضا رجولية

ولتعميق المفارقة فالخيانة أيضا رجولية، وبقدر ما أسفرت المقاومة عن شخصيات تتميز بالبسالة والشجاعة والصمود والوفاء للأرض مثل «أمغار بوحوت» و «حمو الأب» و «حمو الزوج» و«الفقيه معنان» إلا أن هناك من اختار أن يقف في الطابور الخامس، ويطعن المقاومين في ظهورهم من خلال نقل أخبارهم والوشاية بهم.

وهو ما كان ينتبه إليه رجال المقاومة، فيكثفون من آليات الاحتياط والحيطة والحذر، وفي هذا الحوار الذي دار بين «أمغار بوحوت» و «الفقيه معنان» ما يؤكد وجود هذه الفئة النشاز:

-كلما راقبنا فيلقا من فيالق «ابوتنقار» نجد عساكر بلادنا معهم، فيؤلمني الأمر!

-وهل تتأسف على الكلاب؟

-إنهم إخوتنا حتى وإن بغوا علينا!

قال ميغيس: أنت على حق يا حمو.. في بعض الأحيان نجدهم من عائلتنا الكبيرة!

قال الفقيه معنان:

الذي سلم نفسه لبوتنقار فهو منهم.

أجاب حمو:

أنا معك، ولكن كثير منهم لم يذهبوا معه إلا بسبب الجوع.[1]

---

(1) - Ibid, p. 60

الأمل في لويزة وماما

تنتهي الرواية على وضع «يطو» لطفلتين «لويزة» و«مامّا». ف«لويزة» عنوان مرحلة الطفولة بكل فردوسيتها، فعندما يعود المرء للطفولة فإنه بلا شك يعود إلى تلك المرحلة التي كان فيها كل شيء مُؤَمّنا، فهي الفردوس المفقود الذي يحن اليه الانسان باستمرار. أما «مامّا» فهي تمثل الحنان والحب والمتعة والعطاء المتدفق بلا حدود. وهذا الجمع بين لويزة ومامّا هو جمع بين البراءة والطفولة والحرية والحب والتضحية بالنفس في سبيل الوطن. وبذلك تكون النهاية بداية وولادة جديدتين مفتوحتين على الأمل في مستقبل جميل تشرق فيه شمس الحرية.

وهناك رسالة أخرى تخص المرأة وتكريمها وإعادة الاعتبار إليها بوصفها عنصرا له وظيفته المهمة في المجتمع. وقد كانت الرواية حافلة بالشخصيات النسائية البطولية من قبيل «مامّا» و«لالّة تايناست» زوجة «أمغار بوحوت» و «يطو». ومهما حاول المجتمع أن يكبل المرأة في الريف ويسجنها في البيت، فإنها استطاعت الخروج من شرنقة المجتمع، والمساهمة في الفعل الاجتماعي والمقاومة. وقد توفقت الرواية بأن تجمع خيوطا كثيرة وحيوات كثيرة أيضا وأن تصوغها في عالم محكم منسجم يعبر عن المجتمع الريفي وعلاقاته المتشابكة.

صعود المرأة في الرواية

لا يمكن لقارئ هذه الرواية إلا أن ينتبه منذ صفحاتها الأولى إلى أنها رواية المرأة بامتياز، فقد نجح الروائي في تصوير عالم المرأة بكل أبعادها النفسية والاجتماعية والأنثربولوجية، إنه نوع من التسلل المتقن إلى دقائق المشاعر والأحاسيس، وخصوصا عندما يتم وصف تلك اللحظات الحميمية التي كانت تقضيها يطو مع حبيبها «حموش»، والذي أيقظ بداخلها جميع عفاريت الشهوة

التي فشل زواجها الأول في استفزازها. لتتحول تلك الفقرات إلى مشاهد حقيقية نستمع فيها إلى خلجاتها ونرى ارتعاشات الجسد وهو يذبح في معبد الشهوة الجامحة.

لقد حررها حموش من جميع القيود التي كانت تكبلها، وجعلها تعرف معنى الحب والرغبة.

أسطورة العود البدئي

تتجلى أسطورة العود البدئي في الرواية تحت صور كثيرة، في انبعاث المقاومة من الشجرة المقدسة التي فاضت بدماء الشهداء الزكية، فقتل المقاوم الأول، أو الولي الصالح الكبير «أمرابض أمقران» الذي أشعل فتيل المقاومة لا يعني نهاية القصة، بل هي مجرد بداية لما سيأتي بعد ذلك من أحداث دامية، وهذا معنى الدماء التي فاضت من الشجرة، وطبعا كانت الرسالة واضحة وقوية، هو أن قطع الشجرة لا يعني أبدا قطع دابر المقاومة لأنه سينبت بدلها أشجار في كل الأماكن، فالمقاومة فكرة، والفكرة لا تموت، بل تنبعث باستمرار تحت أشكال وصور كثيرة. أما أسطورة الانبعاث الثانية فهي ولادة لويزة وماما.. لويزة تمثل البراءة الأولى والصفاء البدئي قبل لوثة الوعي والمجتمع، وعودتها يجسد الحنين لهذه الفترة الفردوسية الخالية من المنغصات، وماما تمثل الحب والمتعة والتضحية بكل غال ونفيس، وكلاهما ضحيتان للذهنية الذكورية التي لا ترى في المرأة إلا خادمة للرجل وتابعة له ومحققة لرغباته ونزواته.

إن عودة كل من لويزة وماما تجل لأسطورة العود البدئي، الذي هو سمة للكون نفسه في تجدده وتكراره ودورة أفلاكه. فالشمس تغرب لتشرق من جديد، والليل يتعاقب مع النهار، والفصول أيضا تتعاقب، وكل في فلك يسبحون. إنه الحنين المتجدد لزمن البدايات، للزمن الأسطوري الذي تلتحم فيه الجماعة

بآبائها الأسطوريين، أو أبطالها المحضرين والمؤسسين. ومنهم الولي الصالح الأكبر الذي مات تحت الشجرة المقدسة، فكان ذلك ميلادا لأيام كثيرة من المقاومة، وتلك هي الأيام التي اختفت تحت شجرة التين المقدسة.

المحور الثالث

الهوية والتاريخ

تجاذبات الهوية والتاريخ في رواية الموريسكي لحسن أوريد

«إنه لأمر فظيع أن يفقد شعب ما لغته وثقافته»
الموريسكي

هناك فرق يوضع دائما بين التاريخ والسرد، هو أن الأول يتناول وقائع فعلية، بينما يتناول الثاني أحداثا خيالية. إلا أنهما وجهان لعملة واحدة، كما يعلمنا كل من هايدن وايت وكروتشه. هذا الأخير يلمع إلى أنه «لا يوجد تاريخ من غير سرد»[1].

والأكيد أن التاريخ والسرد يشتركان في محاولة القبض على جزء مهم من التجربة الإنسانية في فترة زمنية عرفت أحداثا معينة، وتحبيك هذه الأحداث بما يعطي في النهاية للقصة انسجامها وإقناعها. وهو ما يقودنا تحديدا إلى بول ريكور ومشروعه الطموح الذي يؤلف بين النظرية الأدبية وفلسفة التاريخ. لقد تحدث ريكور عن العلاقة بين الزمن والسرد، بل رأى أن لا غنى لأحدهما عن الآخر، فالسرد لا يقوم إلا بالزمن، إذ لا يمكن أن نتخيل سردا بدون زمن. أما الزمن فلا يمكن أن يُعبّر عنه إلا عندما نحكي أو نسرد، وهو فحوى عبارته الدالة «الحكاية حارسة الزمن». ويشير ريكور إلى مفهوم الحبكة الذي يعد توسطا بين الزمن والسرد، وذلك من خلال إعادة ترتيب الأحداث وتنظيمها، مما يجعل من التاريخ سجلا خاليا من أي معنى إذا لم يتم تسريده وتحبيكه. فالتاريخ تجربة بشرية قائمة بالزمن، ولا يمكن لهذه التجربة أن تعلن عن نفسها إلا بالسرد، فهي لا تتشكل ولا تتمفصل ولا تتوضح إلا بالسرد، أي حين تصاغ في حبكة معينة، ولولا ذلك تبقى فاقدة للشكل بكماء وخرساء[2]. فبين التجربة المعيشة التي هي

---

(1) - هايدن وايت: محتوى الشكل، الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، البحرين، ترجمة: نايف ياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى،2017. ص: 59.

(2) - نادر كاظم: الهوية والسرد، الكويت، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2016. ص: 128.

الحياة (الحياة تعاش)، والتجربة المكتوبة التي هي السرد (السرد يروى)، يحدث الانسجام والتوافق بين العناصر التي تنافرت بفعل الزمن.

لكن ما جدوى الكتابة التاريخية التخييلية والإبداعية؟ وماذا يمكن أن تحمله أكثر مما تحمله المصادر التاريخية والحوليات والأخبار؟ ولماذا ينظر إلى الرواية بأنها الوعي بالتاريخ في حدوده القصوى؟ ولماذا يصفها لوكاش بأنها «الجنس الأدبي الوحيد الذي في حالة صيرورة وهو يعكس بالتالي بشكل أعمق وأكثر حساسية ما هو جوهري في صيرورة الواقع نفسه»؟

يسعى المنظور التقدمي إلى تقديم التاريخ بوصفه عملية غير منقطعة من التحولات المؤثرة في حياة الأفراد والجماعات. عكس ما تحاول الإيديولوجية الرجعية إبرازه: «نمو عضوي، صامت، غير مدرك بالحس أو العقل، بل طبيعي، أي أنه تطور للمجتمع الذي هو أساسا الركود، والذي لا يغير أي شيء في مؤسسات المجتمع الذي يتمتع بقداسة القدم، ولا يغير أي شيء على نحو واع»[1]

وقد كانت الرواية التاريخية في بدايتها تكتفي بتقديم التاريخ بوصفه صورا وأزياء أو معلومات تخص البيئة والمحيط، دون أن تدلف إلى جوهر التعبير عن التاريخ وديناميته المتطورة، مثلها، مثل الكتابة التاريخية التي يضطلع بها في الغالب موظفون ينتمون إلى المؤسسات الرسمية. وغالبا ما تحجب الحقيقة ولا تتوخى إلا الركود والعودة للعصور الوسطى المظلمة من غير تقديم إجابات صريحة عن أسئلة الذات والهوية والمجتمع. أي تكتفي بعرض المصائر الفردية. إلا أن السرد وخصوصا المرويات الكبرى تنتقل من المصير الفردي إلى المصير الجماعي وتنظر إلى التاريخ بوصفه حصيلة تراث ممتد قبل وجود الذات وبعدها. وبذلك يكون السرد موازيا للحياة، وواقعة ثقافية، بل هو موجود ببساطة كالحياة

(1) جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد الكاظم، بغداد، دار الشؤون العامة الثقافية، الطبعة الثانية، 1986. ص: 22.

نفسها.. «أمميٌّ وعابر للتاريخ والثقافات[1]»، كما يقول رولان بارط. إنه يفعل ما يفعله التاريخ عندما يريد أن يخبرنا عما حدث، لكن بطريقة أخرى تختلف عن التاريخ وأنواعه من الحوليات والإخباريات.

فالخطاب التاريخي يتبنى صراحة «منظورا يراقب العالم ويبلغ عما فيه»[2] بينما يتظاهر السرد «بجعل العالم يتكلم هو نفسه ويتكلم هو نفسه كقصة»[3] كما يشير إلى ذلك هايدن وايت.

الموريسكي والسرد التاريخي

ورواية الموريسكي هي رواية تاريخية في المقام الأول لأنها تحكي عن شخصيات لها وجود فعلي في التاريخ، فضلا على أنها تستند إلى كمية من التواريخ والأحداث، واتكائها على مصادر تاريخية عديدة، أهمها رحلة أحمد شهاب الدين أفوقاي المسماة «رحلة الشهاب إلى لقاء الأحباب»، وكتاب الفشتالي «مناهل الصفا في مآثر موالينا الشرفا». والذي يعد من أهم المصادر التاريخية في العهد السعدي.

إنها تتبع مسار رحلة شهاب الدين كما جاءت في رحلة أفوقاي، إذ ابتدأت أحداثها بالفصل الأول لرحلة أفوقاي، وانتهت بتوزر بتونس بعد تطوافها بمدن وحواضر كثيرة. عابرة عديد المحطات التي اجتازها شهاب الدين وأهمها كما ذكر في مقدمة الرحلة:

- اشتغاله بديوان المنصور في الترجمة (1599-1607)؛

- سفارته عن السلطان زيدان بكل من بفرنسا وهولاندا (1613-1611)؛

(1) هايدن وايت: محتوى الشكل، الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، البحرين، ترجمة: نايف ياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى،2017. ص: 27.

(2) - نفسه، ص: 30.

(3) - نفسه، ص: 30.

- ذهابه للحج؛

- استقراره بتونس[1].

كما تعتمد الرواية كتاب «المناهل» الذي يؤرخ لفترة اعتلاء المنصور لعرش السعديين، وما عرفته من تجاذبات وأخطار شرقا حيث السلطنة العثمانية، وشمالا حيث التهديد الإسباني. كما يشير الكتاب لما تحقق من فتوحات ومآثر كقصر البديع، مغفلا كثيرا من الأحداث المروعة مثل الطاعون الذي ضرب في تلك الفترة، وأزهق آلاف الأرواح. وموت فيليب الثاني ملك إسبانيا، وثورة المأمون على والده، وإخمادها، وموت المنصور سنة 1603، وتطاحن أبنائه على الحكم من بعده، وجملة الكوارث والنكبات التي تتالت على البلاد في تلك الفترة. إضافة إلى اعتماده على مصادر أخرى تؤرخ لحرْكات السلاطين وثورات المتمردين.

محاكم التفتيش واجتثاث الهوية

تبتدئ القصة ببلدة الحجر الأحمر في خاصرة جبال البشارات في العقد الممتد من سنة 1585 إلى 1595، حيث يصور المشهد الأول فارسا من فيلق «الرسيو» وهو يتعقب بعض الحمالين للاشتباه في ضلوعهم في جريمة قتل اسباني مسيحي، لينكشف السرد عن أسرة موريسكية مكونة من أب وأم وولد وبنت، تم ترحيلها في ظروف مأساوية من حي البيّازين الشهير في غرناطة، رغم العهد الذي التزم فيه حكام إسبانيا بمراعاة حقوق الأقليات الدينية. لكن المنتصر كما جاء في أحد مقاطع الرواية لا عهد له ولا التزام أمام المنهزم. وقد اضطرت هذه الأسرة إلى اعتناق المسيحية خوفا من بطش الملاحقات والإعدامات التي كانت تطال كل من ثبت بقاؤه على هويته الدينية واللغوية، في إطار محاكم التفتيش الإسبانية التي زجت بآلاف المسلمين في مسلسل فظيع من الأهوال والتنكيل والتعذيب والنفي والبؤس الذي يفتح صفحة دامية من صفحات التاريخ باعتبار

(1) - أحمد بن قاسم الحجري: رحلة أفوقاي الأندلسي، مختصر رحلة الشهاب إلى لقاء الأحباب، أبو ظبي، الإمارات، دار السويدي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2004. ص: 11.

«أن السعادة والأمن البشريين هي صفحات فارغة في التاريخ» كما يقول هيجل. وقد شكلت محاكم التفتيش حالة نفسية ألقت بظلالها القاتمة على تلك الفترة التاريخية فهي «حالة نفسية، وليست المحرقة سوى حلقة من مسلسل طويل، هي الخوف، هي الوشاية، هي الكذب، هي تشويه الحقائق، هي الإرجاف»[1].

كانت الأسرة تعتنق الإسلام داخل البيت والمسيحية خارجه، وذلك خوفا من محاكم التفتيش التي يعقدها قساوسة متطرفون لا يعرفون سوى التنكيل والتعذيب والحرق ولم يكونوا يتبرمون من إعلان ذلك في القداسات والعظات، «إنهم خونة في خدمة طاغية تركيا الذي يهدد شواطئنا والذي يمخر قراصنته من الجزائر بسفنهم إلى موانئنا وهم يقيمون علاقات مع مورو المغرب»[2].

يتم القبض على الحمال والبناء ويحاكمان ويعدمان حرقا في مشهد ترك آثاره على جل المسلمين المتخفين. لقد كانت حجة القساوسة هي إن المسلمين الهراطقة يشكلون خطرا محدقا على عقيدة المسيحيين وكان يوافقهم في ذلك البلاط الملكي الذي كان في حاجة ماسة إلى دعم الكنيسة حتى وإن اقتضت المصلحة الاقتصادية الإبقاءَ على الموريسكيين لخبراتهم الحرفية واشتداد سواعدهم واضطلاعهم بالعديد من المهام والمصالح. لكن صوت الكنيسة كان أعلى من صوت المصلحة الاقتصادية، وكل ذلك بمباركة من البلاط الملكي.

إن الرواية محاولة لرسم أبعاد الحياة في تلك الفترة العصيبة من الإنسانية التي تكالب فيها رجال الدين المسيحيون بتأييد من البلاط الحاكم في إسبانيا، والإجابة على أسئلة كثيرة من خلال قصة أحمد التي تصور مصير أسرة موريسكية حاولت الصمود في أرضها ولو بالتنازل ظاهريا عن هويتها اللغوية والثقافية لكن دون جدوى. فقد كانت رغبة الإسبان في اجتثاث هوية الموريسكيين وطمسها أكبر من قدرة المورسكيين على الصمود.

---

(1) - حسن أوريد: الموريسكي، ترجمة: عبد الكريم الجويطي، الرباط، دار أبي رقراق، الطبعة الثانية، 2016. ص: 108.

(2) - نفسه ص .19 .

ولعل هذا ما يعبر عنه موقف زهرة أخت أحمد التي فضلت أن تحافظ على حياتها في ظل طوفان القسوة الذي كان يجتاح كل من ظهر تمسكه بهويته اللغوية والدينية والثقافية. «أنا لا أريد أن أحارب أريد أن أعيش يا أحمد»[1].

ماتت زهرة، ومات الوالد كمدا وحزنا، وانزوت الأم في دير للدومينيكان، واضطر أحمد إلى الرحيل إلى المغرب صحبة خايمي. وتقودهما أقدارهما إلى بلاط السلطان أحمد المنصور الذهبي، لتعرف حياتهما انعطافة جديدة.

الهوية المغربية وسؤال الماضي والحاضر والمستقبل:

تنجح الرواية بوعي صاحبها الحاد بقضايا الإنسان والتاريخ والمجتمع في رسم فسيفساء الهوية المغربية، وكشف أبعادها من خلال شخصيات تمثل أهم مكوناتها وروافدها. «أتينا ثلاثتنا من مواطن مختلفة بابا أحمد التنبوكتي من سوتغاي، وابن يعقوب من سوس، وأنا أحمد شهاب الدين من الأندلس، هناك شيء ما يجمعنا: التوق إلى العدالة مقرونا بنزوع روحي، هما البوتقة التي ننصهر بداخلها»[2].

المكون الإفريقي:

ممثلا في العالم بابا أحمد التنبكتي.

الرافد الأندلسي:

يمثله في الرواية شهاب الدين أفوقاي، الشخصية الرئيسية التي تمثل الرافد الأندلسي القادم من جحيم محاكم التفتيش، والمجسد للعبقرية الأندلسية. «أنتاني يجسد العبقرية الأمازيغية في قوتها، وأريدني تجسيدا للعبقرية الأندلسية في روعتها». [3]

(1) - نفسه، ص: 49.

(2) - نفسه، ص: 96.

(3) - نفسه، ص: 122.

المكون الأمازيغي:

ويمثله في الرواية العالم القادم من سوس ابن يعقوب، أو «أنتاتي» الشخصية الأمازيغية الذي تقدمه الرواية بوصفه مثقفا كامل الرجولة ومتكتما. وهو يُقدِّم بالموازاة مع شخصية أخرى هي شخصية الشاوي باعتباره «متملقا، تزري به قامته القصيرة وقلة ذوقه لكنه يعوض هذا بذلاقة لسان مثيرة»[1]. الشاوي كان حربائيا يلوّن مواقفه مع الظروف، وكان أنتاتي يحتقره لتلك الصفات الذميمة، حتى إن السارد يعبر عما بينهما من اختلاف قائلا: «وقد كنت شاهدا ذات يوم على مشهد يوضح بجلاء الهوة الثقافية التي تفصل بين أنتاتي عن الشاوي».[2] يبدو أنتاتي معتزا بهويته الأمازيغية إذ إنه رفض اعتمار الطربوش التركي، كما رفض كل محاولة للطمس الثقافي، كما أنه عرف باعتماده للجانب الفلسفي والأخلاقي في الدين، بينما لم يكن الإسلام بالنسبة للشاوي أخلاقا أو فلسفة.

كما تشير الرواية إلى شدة الأمازيغ وصرامتهم وقوة بأسهم في الحروب: «آه يا أنتاني، لو كنت تستطيع أن تكون أقل جدية، لكنكم أنتم الأمازيغيون صارمون جدا».[3]

كما تصور الرواية الأمازيغ باعتبارهم متشبثين بأرضهم وهويتهم مما يجعلهم في أغلب الأحيان مصدر قلق كبير للسلطة: «الجبل ليس محل ثقة بالنسبة للماسكين للسلطة، ربما ينبغي فصله عن نخبه». ولأن موازين القوى لم تكن في صالحهم فقد اضطروا للعب دو الأبله «حينما تكون موازين القوى غير متكافئة من الأفضل أن يلعب الضعيف دور الأبله»[4].

(1) - نفسه، ص: 86.

(2) - نفسه، ص: 86.

(3) - نفسه، ص: 401.

(4) - نفسه، ص: 89.

إن إقصاء هذه العناصر (العنصر الإفريقي والأندلسي والأمازيغي) ولد شعورا عميقا بالغبن والضيم والمنفى في وطن لم يقدر الخير الذي يمكن أن يغدق عليه من جراء الاعتناء بهذه العناصر ومنحها المكانة التي تستحقها، في مقابل الاهتمام بالعناصر الأخرى التي تساعد على تكريس القوة والهيمنة والقمع. والإشارة هنا لأجهزة الدولة القمعية- على حد تصنيف لوي التوسير- وهي التي تقوم بإنتاج ممارسات القوة والهمينة عبر القمع المادي المكشوف (جودر باشا، محمود باشا، العلوج، المرتزقة...)، وتجسد في الجيش والأمن والسجون والمرتزقة والعلوج والذين يستغلون غياب أي مشروع نهضوي وأي وعي بالتاريخ في القمع والتخويف. وهذا بتواطؤ مكشوف مع أجهزة الدولة الإيديولوجية:

الأسرة، المدرس، الكنيسة، المسجد، وهي التي تعمل على إنتاج منظومة القيم وكافة الممارسات الفكرية والروحية عبر ما يسمى بالعنف الرمزي أو العنف الناعم. كما تسعى إلى صياغة الوعي الجماعي وقصف العقول وتأليب الرأي العام عبر الوشاية والإشاعة والكذب والتلفيق. يمكن أن نسجل هنا حملة الدعاية المغرضة التي طالت المأمون بن أحمد المنصور، والتي أظهرته بوصفه فاسقا ماجنا خفيف الدين. ويمكن التذكير هنا برجال الدين والعلماء وأغلبهم من الكتبة والقضاة الذين يعتبرون الشريعة مجموعة من التعاليم والعقوبات الزجرية، أو المؤرخين الذين لا غاية لهم سوى تلميع صورة الحكم والسلطان حتى وإن كان ذلك عن طريق التزوير والتلفيق.

فضاء البلاط فضاء لانشطار الهوية

يتفنن السارد في وصف المناظر الطبيعية الخلابة وفي وصف الدور والمساكن والبنايات وحالة الجيش «يمكن للسلطان بهؤلاء أن يستعيد الأندلس»[1]. وبروتوكول السلطان وساعات الانتظار الطويلة في بلاطه «انتظار السلطان

(1) - نفسه ، ص: 17.

طريقة لتدبير شؤون الناس وصيغة لإقرار التميز والفرادة والسمو». ولا يقتصر على وصف الأشكال والقبب والحدائق والممرات ونافورات المياه الرقراقة والأجنحة والغرف والحريم، ولكن يتوغل في وصف الأجواء العامة والفسيفساء التي تشكل تركيبة البلاط العجيبة وكيف إنها «وحدها تستطيع تجميع عناصر متنافرة». أدت إلى تغيير نظرة السارد إلى العلاقة بين البلاط والسياسة وكيف «إنهما كم هائل من الحسابات، ومن الضربات والدسائس»[1]. وكيف يمكن أن تجد أي شيء إلا الإحساس بالأمان: «في البلاط الكل يوشي بالكل ولا أحد يثق بأحد»[2].

هولاندا نموذج الهوية المتعددة

الرواية إذن تتحدث عن الهوية المشروخة التي تعرضت في تاريخها إلى انكسارات كثيرة جعلت منها طائرا بجناح مكسور يحاول عبثا أن يحلق. إنها تتوسل بالتاريخ أي الماضي، لكنها لا تفعل ذلك إلا من أجل إنارة الحاضر، واستشراف المستقبل من خلال كشف قوة المؤسسات، وعلاقات الهيمنة في العصر السعدي، مع اقتراح بدائل العمى الثقافي الذي تم بموجبه إقصاء عناصر الهوية الثابتة؛ المورسكيون، الأفارقة، والأمازيغ عبر الاستبعاد والنفي، أو الاحتفاظ بها من أجل عزلها عن مصادر قوتها، وذلك بغية شرعنة الحكم واستمراره.

وليس حشوا أو اعتباطا طرح الرواية للنموذج الهولاندي في تدبير الاختلاف الهوياتي والديني والعرقي. «كان بإمكاننا أن نكون ما هي عليه هولندا اليوم، لكل واحد الحرية في ممارسة معتقده الديني بدون أن يتم تعريضه للمضايقة»[3].

إن الرواية رسمت مسار الموريسكي من غرناطة حيث الاضطهاد الديني والعرقي، وأبشع صور التنكيل بالإنسان، إلى مراكش حيث البلاد تغلي على مرجل الصراع المحموم على السلطة، والذي يصل سعاره إلى تمرد الابن على أبيه، والأخ

(1) - نفسه، ص: 89.

(2) - نفسه، ص: 107.

(3) - نفسه، ص: 241.

على أخيه، وسط طوفان من الفتن والثورات والبؤس والغلاء، وفي أتون مؤسسة حكم تستمد شرعيتها من قوة السيف، وشرعية الدين والشرف والبركة.

إنه رهان يحمل بذور فشله منذ ميلاده لأنه بُنِي على السيف والدين والعصبية وهي أمور لا تستقر على أساس متين، ويمكن أن تخبو في أية لحظة فالسيف يمكن أن يدب إليه الوهن.

إن بناء الإنسان هو بناء لكامل طاقاته الجسدية والنفسية والروحية، وأي إغفال لأحد هذه الجوانب سيضعفه لا محالة، ويدخله في دوائر الفشل والعجز. وليس حقن الشعوب بالخوف، وسياستها بالقمع، وهو نوع من الإخصاء الرمزي الذي أفقد الشعوب القدرة على التعبير والتغيير. فالخصاء الذي يتحدث عنه العمل هو الخصاء الرمزي، الذي أسقط الإنسان في براثن العجز، وحوله إلى كيان خائر خال من الحياة والوثوب. وليس فقط هو الخصاء المادي الذي يتعرض له الخصيان في البلاط، ويحولهم إلى آلة متوحشة لا همّ لها إلا تصريف هذه العقدة وهذا العجز في التنكيل بالناس. وإلهاب ظهورهم بالسياط وحز رؤوسهم وإشاعة الدسائس والفتن في البلاط كرد فعل منطقي جراء ما تعرضوا له من سوء معاملة.

إن العجز لا يولد إلا العجز. ولا يمكن أن يؤول في نهاية المطاف إلا لنهاية مأساوية كما كانت نهاية المخصي جودر باشا الذي كان من أكبر سواعد الدولة السعيدية، وأحد قواد جيوشها الكبار الذي خاضوا الفتوحات الكبيرة في السودان كما تذكر الرواية، وكما جاء في المصادر التاريخية ذات الصلة.

إن الموريسكي نموذج الروايات التي ترتق من خيوط الماضي وأحداثه ثوبا يصلح لوقايتنا من صقيع العنف بشتى صوره المادية والرمزية، وذلك بنسج الماضي في تواشجاته مع الهوية والتاريخ. وهي تحاكم الهوية المشروخة التي لم يتم استغلال تعددها وثرائها في بناء الإنسان والمجتمع لصالح قيم الاستبداد واللاعدالة.

وهنا يمكن طرح سؤال بالغ الأهمية: هل وظيفة الرواية التاريخية أن تعلمنا بما حدث، أم أن لها غاية أخرى، هي أن تجعلنا نعرف كيف حدث ما حدث؟ وما هو السبيل كي نتجنب مرة أخرى ما حدث؟ أي كيف نتجنب الوقوع في أخطاء الماضي؟

تريد الرواية أن ترسم هوية إنسانية بلا ضفاف ينعم فيها الإنسان بالسكينة الروحية الخاصة. وهو ما تدعو إليه كافة الشرائع والقوانين، إلا ما تعرض منها لانتحال المبطلين وتحريف الغالين.كما أن محاكم التفتيش ليست فقط محاكم نصبت لإعدام المارقين عن الكنيسة واضطهادهم، بل هي حالة نفسية أدخلت الناس في دوائر الخوف والإرهاب والفتنة و «الفتنة أشد من القتل». والمثال عندما أصيبت الكنيسة الكاثوليكية بالعمى الديني فارتكبت ما ارتكبته من جرائم مروعة باسم الدين.

إن التاريخ لا يكتبه إلا الغالبون، فهم يجسدون مآثرهم وإنجازاتهم الباهرة غاضين الطرف عن النقط السوداء التي يمكن أن تشكل مسخا للصورة الناصعة التي يريدون تسويقها للعالم، لكن السرد يكشف هذا التلبيس. ولم تتوان الرواية في إظهار بعض صور التلفيق مثل حادثة الخياط وابنه كما جاءت في صفحات التاريخ مناقضة لما كان في الواقع، فهي حادثة من بين أخرى كثيرة تعرضت للمحو والطمس. فالتاريخ لا يثبت إلا المحاسن، ويمحو ما عدا ذلك من

التفاصيل. «سينتهي هذا المشهد إلى شق طريقه في حوليات التاريخ، ومن شأنه أن يحجب كل المنجزات»[1].

الهوية الشخصية والهوية السردية

يقصد بالهوية الشخصية استمرار الخصائص الجينية لكائن ما، شجرة أو حيوان أو إنسان في الزمن من الميلاد إلى الموت. إنها كما يشرح ريكور «شكل من أشكال الديمومة في الزمن يكون جوابا على سؤال من أنا»[2].بينما تعد الهوية السردية هي «كل ما يكتسبه الفرد أو الجماعة عبر توسط الوظيفة السردية، أي عبر إنتاجه لمختلف ضروب القص، خاصة وان لكل جماعة تاريخية أحداثها المؤسسة لهويتها الجماعية»[3].وهي تتحقق عبر ثلاث أمور:

الامتداد في الزمن؛

الوفاء للذات؛

الانفتاح على الغيرية.

وهو ما يعنيه هومي بابا عندما يقول: «إن الأمم مثل السرديات تفقد جذورها في خضم الزمن وأساطيرهن، ولا تستعيد أفقها إلا بالخيال، ومحاولة الاستعادة الخيالية أو المتعلقة بهذه الجذور هي بالتحديد مهمة التاريخ الأولى، فمن خلاله أو من خلال النماذج أو وطرائق الرؤية التي يطورها التفكير التاريخي يمكن لأمة من الأمم أن تستعيد جذورها القصية في الزمن الماضي. ومن هنا كان التشكيك في سلامة هذه الاستعادة أو في الاتصال الممتد من هذه الجذور كما هي في الماضي، وبين الجذور ذاتها كما تم استعادتها في الحاضر».[4]

---

(1) - نفسه، ص: 108.

(2) - بول ريكور: الذات عينها كآخر، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2005. ص: 257.

(3) - جنات بلخن: السرد التاريخي عند بول ريكور، الجزائر العاصمة، منشورات ضفاف- منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2014. صص:111-112.

(4) - نادر كاظم: الهوية والسرد، الكويت، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2016. ص: 69.

إن التاريخ وكذا الهويات من منظور ما بعد الحداثة موضوع موجود ولكنه ليس موجودا وجودا أصيلا وجوهريا كما أنه لا يوجد إلا مرة واحدة وإلى الأبد. وعلى هذا فإن التاريخ «موضوع لعبة خطرة، فكل شيء يتم خلقه واختلاقه وتلفيقه وفبركته لا لكشف وإماطة اللثام عنه»[1].

لا يستهدف السرد التاريخي، بناء على ما سبق، تقليب النظر في شريط الأحداث بغية استعادة الماضي، لكن بغية قراءة عظاته ودروسه في أفق عدم اجتراحها مرة ثانية. وكل قراءة لا تتوخى الخروج من مآزق التاريخ ومعضلاته الكبرى وتجاوز الاستخدام المعيب والانتقائي الذي تظهر بموجبه أمور وتختفي أخرى من خلال أشكال الحذف والإزاحة والإسقاط والتحوير هو ما يجب إضاءته وتنويره من خلال السرد، وهو ما يسعى السرد التاريخي إلى تصحيحه من خلال بعث الحياة في مناطقه الأكثر خطورة وعتمة.

ومهما يقال عن الاختلافات بين الخطاب السردي والخطاب التاريخي فإن قاسمهما المشترك يبقى تمثيل التجربة الوجودية للإنسان من خلال الحبكة التي تقوم بإعادة تشكيل العالم عن طريق ترتيب الأحداث وتنظيمها داخل الزمن.

(1) - نفسه، ص: 71.

الذاكرة الأمازيغية الموشومة من خلال رواية خبز الغربان للحسين أزركي

تحكي هذه الرواية قصة صحفي شاب مبحوث عنه من طرف الشرطة العسكرية، بعد كتابته لمقال حول الوضعية المزرية التي تعيشها البلاد. مما يدفعه إلى الرحلة سريا إلى الجبل. وهي كما يشير الكاتب في مستهلها، من وحي أحداث حقيقية جرت في السبعينات والثمانينات في المغرب والقبايل.

طيلة الرواية نشعر بانخراط السارد في القضية الأمازيغية، وفي المطالبة بالحقوق اللغوية والثقافية والسياسية. وبالحرقة تجاه الحضارة الأمازيغية التي ابتدأت منذ آلاف السنين وتعرضت للاضطهاد والتهميش والاقصاء.

الهوية الأمازيغية وأسماء الأماكن والأعلام

تحتشد الرواية بأسماء الأعلام والطوبونيمات الأمازيغية، فمن أسماء الأعلام نجد: يوغرطن، زايد أوحمد، عبد الكريم الخطابي، عدي أو بيهي، علي أو بنيحيى، أمكسا، أكسيل، ماركوس.

أمكسا الراعي والذي هو رمز نمط العيش الذي عرفه السكان الأمازيغ والذي يقتضي الارتحال الدائم بحثا عن النقط والموارد المائية. ويوغرطن الذي يمثل مرحلة زاهية في تاريخ شمال افريقيا. وزايد أوحمد وعبد الكريم الخطابي وعدي أوبيهي وعلي أو بنيحيى الذين يمثلون رموز المقاومة ضد المستعمر.

منعرجات الذاكرة الموشومة

تبدأ الذكريات بالانسياب بمجرد رؤية مشهد الرعاة الصغار الذين يمثلون من جهة الطفولة المحرومة للسارد، ومن جهة ثانية الماضي البعيد للهوية الأمازيغية.

«لا أدرى هل الرعاة الصغار الذين يركضون خلف القطيع الهزيل هم الذين دفعوني إلى التذكر؟»[1].

طفولة مسروقة ومحرومة

تعني الطفولة العودة إلى الزمن الأول، الزمن الأسطوري، زمن البدايات، والذي هو زمن الهوية والتاريخ والأصالة والأجداد المؤسسين الأوائل قبل أن تفعل الأيام فعلها في البلاد والعباد.

بحنين نوستالجي كبير يعود السارد بذاكرته إلى مرحلة الطفولة التي تقترن عنده بالأرض والأصل والتاريخ، والماضي الجميل، وزمن البدايات الذي هو زمن الأسطورة التي تعد طفولة الفكر البشري، والذي يجد فيه العزاء من ظلم المستقبل، وضبابيته. وهي فرصة للتأمل في الماضي الجميل الذي لا سبيل إلى استعادته. فهي طفولة مسروقة شأنها في ذلك شأن التاريخ المجيد الذي سرق عندما تم استبداله بتاريخ آخر لا علاقة له بالأرض والهوية:

«طفولتي مصبوغة بالطيبوبة والابتسامة ذهبت بدون رجعة، لقد سرقت كما سرق من قبل تاريخنا، ثقافتنا، فرحتنا»[2].

إنه يقرن طفولته بطفولة تاريخه وهويته اللذين انسحقا تحت وطأة السنين وتكالب الغزاة والمستعمرين:

«طفولتي الفقيرة امحت، تحولت إلى غبار، انسحقت تحت وطأة السنين»[3]

من دعائم الهوية: التعليم

لا تتوقف الرواية عن استدعاء مواطن الخلل التي جعلت حقائق التاريخ تغيب عن السارد، واضعا بذلك اليد على جرح غائر هو التعليم، الذي لم يراع التنوع الثقافي، والغنى الهوياتي الذي يتمتع به المغرب، وشمال إفريقيا على وجه العموم. واكتفى فقط

(1) - Lhoussain AZERGHI : *Le pain des corbeaux*, Rabat, Maroc, Casaexpress Edition, 2012, p. 56.

(2) - Ibidem.

(3) - Ibidem.

بإبراز جانب واحد فقط. لذا كان يشعر السارد بالاغتراب على مقاعد الدراسة، إذ سرعان ما يكتشف أن المدرسة منفصلة عن التاريخ والحضارة، وأنها جزء من مسلسل الاستلاب والاقتلاع من الجذور والهوية عن طريق لغات أخرى، ومناهج بعيدة كل البعد عن إبراز الأبعاد الحقيقية لتاريخنا الموغل في التجذر والقدم. وهنا بداية مشكل أرخى بظلاله على الهوية المغربية بعد أن تم فصلها عن ماضيها من خلال بناء الحقل الرمزي على بعد واحد ووحيد هو الثقافة العربية الإسلامية. واعتبار كل مكون خارج هذا البعد هو مكون استعماري خارج عن الإطار الهوياتي المغربي.

يقول السارد تعبيرا عن حالة الانفصام هذه بين الواقع والمثال:

«إنها تجهل تاريخ يوغرطن، وحربه ضد روما، وتاريخ ديهيا التي واجهت جحافل الجراد العربي في جبال نوميديا. إنها تجهل أيضا مقاومة زايد أوحمد ضد الفرنسيين. وملحمة عبد الكريم، وتاريخ عدي أوبيهي، علي أو بنيحيى وآخرين.[1]

وبذلك تكون المدرسة قد أخلفت موعدها مع الذات والهوية، وساهمت في خلق مسافة بعيدة بين تطلعات الذات وقساوة الواقع. وهو ما يعبر عنه السارد بقوله:

«طفولتي أشبه بحلم استفقت منه كي أجد نفسي على مقاعد الدراسة في مدرسة علمتني كيف أكون ما لا أريد، كي لا أكون أنا أبدا»[2].

ويشير في موضع آخر إلى دور التعليم في اغتراب الناس، وبعدهم عن معينهم، وأصلهم، ونبع هويتهم:

«علموها لغات أخرى وزرعوا فيها بذور الخوف والجهل الأسود، لقد حولوها وأفرغوها لكي تكون غريبة على أرضها»[3]

(1) - Ibid, p. 58.
(2) - Ibid, p. 57.
(3) - Ibidem.

لقد مزج السارد بين طفولته وطفولة تاريخه وهويته، بحيث كان يتعقب الأول من أجل الوصول إلى الثاني:

«أحسست بالدموع تجري بخجل على وجهي، ذاكرتي كانت ضائعة ساعات وهي تغوص في أعماق طفولتي، ومنعرجات الطفولة التي ذبلت بفعل السنين. أريد أن أرى طفولتي ذات الوجه المفترس من طرف الذئاب.[1]

وعندما زار السارد الجبل، راعه ما يرزح فيه أولئك السكان من تهميش وحرمان وإقصاء على كافة الصعد، فقرر تبعا لذلك أن يكتب حكايتهم حتى لا يطويها النسيان، فالسرد هو وجه الحياة الثاني، وبدونه يدخل الإنسان غيهب النسيان.

«أريد أن تكون ضمن شخصيات روايتي، اسمك سيخلد في تاريخ الأدب العالمي. ستكون مشهورا. أريد أن أحكي حكاية هذا الشعب الذي يسكن الجبل، أذكر تقاليده، لغته، حروبه وحكمته أيضا».[2]

وإذا كانت غاية الذاكرة هي مقاومة النسيان، فإن غاية السرد هو مقاومة كل أشكال الطمس والموت، وذلك بالبوح والاعتراف وكشف المستور، وتفنيد كل الرؤى والطروحات المغلوطة التي قيلت عن الأمازيغ ونسجت حولهم في إطار كليشيهات وصور نمطية:

«إنهم يسكنون الكهوف مثل بنات آوى، يتسلقون الجبال كالقمل، بدون عنوان، سوء حظهم بدون ضفاف، وجدوا وسجلوا اسمهم في التاريخ بمعارفهم، حكمتهم، وممالكهم. حتى جاء.... على ظهور الخيل، في هذا اليوم نزلت اللعنة من السماء عليهم»[3].

(1) - Ibid, p. 59.

(2) - Ibid, p. 71.

(3) - Ibid, p. 76.

اللغة والكتابة

يرمز السارد الى المحتل برموز كثيرة كالذئاب، والنسور، وبنات آوى، وذلك حتى يؤكد على جانب الافتراس الذي يميز المحتل، فلا يكتفي بالسطو على الأشياء المادية بل يمتد الى السطو على المتاع والمقدرات الرمزية من تاريخ وهوية ولغة. ولذلك فإن الكتابة هي ما يخافه المحتل لأنها تنتشل الشعوب من المحو والطمس. ولذلك جنت بنات آوى عندما أخرج السارد دفتره وقلمه ليكتب حكاية الجماعة.

«فهمت لماذا جُنّت بنات آوى عندما أخرجت دفتري وقلمي»[1].

فاللغة هي أساس كل هوية، وإذا فقد شعب ما لغته، فَقَدَ إحدى أهم ركائز هذه الهوية. ولذا يبدأ الاستعمار دائما من خلال فرض لغته على الشعوب المستعمَرة. كما أن رحلة التحرير تبتدئ أيضا من خلال التمسك باللغة الأم التي تعد المخرج من الفصام الهوياتي.

«إنهم لا يريدون أن يروني أكتب بلغتي. الكتابة طابو. هي كلمة من تلك الكلمات التي اجتثت من قاموس الأمازيغ»[2]

إن اللغة هي إحدى أكبر مرتكزات الهوية، بفقدها يفقد الشعب وجهه وشخصيته، ويصير نهبا لكل الغزاة والمحتلين. لكن اللغة يجب أن تنتقل من الشفهية إلى الكتابة. لأن الكتبة تمنحها الرسوخ والثبات، وتجعلها أكثر قدرة على الاستمرار والتطور ومقاومة الزمن. وقد فطن المحتل لذلك، فسعى من أجل أن يمنعه من الكتابة:

«لم يبتعدوا إلا مرة واحدة، لقد رأوني أكسر قلمي وأحرق مذكراتي. إنهم يريدون أن نبقى في الشفهية بدون كتب ولا تاريخ ولا ذاكرة»[3].

ومن مزايا الكتابة كذلك المرافعة على الأهالي الذين كانوا يحتجون من أجل الكرامة والعيش الكريم والتمتع بحقوقهم اللغوية والثقافية.

---

(1) - Ibid, p. 80.

(2) - Ibidem.

(3) - Ibidem.

«لقد سبق أن قلت لكم بأني صحفي في جريدة «ءيسالان نتمورت». وأريد أن أكتب بعض المقالات حول الثوار وحول مطالبهم. أريد أن أثبت لقرائنا أن أهل الجبل لم يكونوا متمردين أو عصابات أو إرهابيين. كل هذا خطأ، أريد أن تظهر الحقيقة ساطعة».[1]

«طردت النسور التي تنهش جثة وجدتها أمامي على الطريق، تأملت في وجه الميت، إنه مكسا الجبلي الذي التقيته وأراد أن يحكي لي قصته[2].

المرافعة أمام الأهالي

«تحدثت عن نفسي وبؤس شعبي عن الجبلي الذي التقيته، وعن الذئاب، أظهرت لهم جروحي، وتحدثت لهم عن بؤس شعب بأكمله عن الكتابة والكبت، والنصوص المنحوتة بتفيناغ على الصخور والكهوف بتاسيلي عن الصحاري التي اجتزتها».

(1) - Ibid, p. 89.

(2) - Ibid, p. 97.

المحور الرابع

نسقي الذات والآخر في الرواية الأمازيغية

نسق الذات ونسق الآخر في رواية «رماد الحرية» للحسين أزركي

يسعى الأدب في أشكاله المختلفة إلى التعبير عن قضايا الناس المصيرية وخصوصا تلك التي تهم الهوية والتاريخ واللغة والعلاقة أيضا مع الآخر. وعبر الكتابات الأدبية تسربت كثير من التمثلات والأشكال والصور التي صارت وثائق لا تخطئها العين في التعبير عن تاريخ الشعوب وسيكولوجيتها. وتكون هذه التمثلات صادقة كما يمكن أن تكون عبارة عن تهم جاهزة تلصق بها دون اعتبار إلى أي معايير موضوعية. وقد مكنت الصورولوجيا الأدبية من الاهتمام بصورة الآخر ضمن «المؤلفات التخييلية التي تقوم إما بتمثيل الأجانب مباشرة أو تستند إلى رؤية عالمة مقلوبة عن بلد أجنبي»[1].

لكن الآخر ليس سوى وجه آخر من وجوه الذات التي تتبين نفسها، وتتعرف عليها من خلال نظرتها إلى الآخر.

فالآخر ليس هو الشخص نفسه، أي هو شخص آخر غير الذات. وهو الغير والخارج والأجنبي والمختلف وما ليس أنا أو ذاتي أو نحن أو الشبيه أو المماثل أو نفسي. وذلك لأن الآخر هو مرآة نرى أنفسنا فيها ومن خلالها.

كيف يحضر الآخر في المتخيل الأمازيغي، وكيف يتمثل من خلال الأدب؟

كانت أرض الأمازيغ خلال عشرات القرون مهوى للعديد من الغزاة وعرفت استقبال الكثير من الأجناس والشعوب، وكان هذا اللقاء مع الآخر يولد مواقف تتغير بتغير الزمان. وفي الأدب الأمازيغي المعاصر يحضر الآخر بشكل كبير. ويرتبط هذا الحضور بارتباط الأدب الأمازيغي بقضية الهوية. فمنذ البدايات الأولى للأدب الأمازيغي المكتوب كان الأديب الأمازيغي مهجوسا بالدفاع عن هويته الأمازيغية في وجه الهويات الأخرى المتربصة. وقد ولد هذا الدفاع اعتدادا

1 - عبد النبي ذاكر: الصورة، الأنا، الآخر، الرباط، منشورات الزمن، العدد: 43، 2014. ص: 56.

بالذات وتمجيدا لها في مقابل الاستخفاف بالآخر الذي لا يعدو أن يكون غازيا محتلا أو مستعمرا متربصا، أو غريبا في أحسن الأحوال. وتمثل رواية رماد الحرية للحسين أزركي صورة متطرفة لرؤية الآخر وتصوره.

المقارنة بين العرب والفرنسيين

يستمر الروائي الحسين أزركي في تقليب أرشيف المقاومة الأمازيغية للمحتل الفرنسي في روايته الثانية «ئغض ن تللي» (رماد الحرية)، ورغم أنه يصدرها بتنبيه مفاده أن العمل هو محض خيال، إلا أن العمل مستوحى من أحداث تاريخية، ويستند لوقائع حقيقية، خصوصا تلك الأحداث الكبرى والتي يمكن التمثيل لها بمعركة جبل صاغرو، وبوغافر، ومقاومة القبائل الأمازيغية الشرسة للمحتل الفرنسي مثل أيت يفلمان وأيت عطا وأيت حديدو. ويعمل على اللعب على اشتغال الذاكرة في الرواية بشكل كبير لاستعادة قصة المجاهدين الذين سقوا بدمائهم الأرض، من خلال سارد مشارك في الأحداث ومصاحب للمقاوم الأمازيغي الكبير زايد أوماخداش: «اليوم أنا متعب، أرجلي شاخت، لم تعودا تقويان على حملي، لم أعد أقوى على تسلق الجبل. ولا على ركوب الحصان. لكن ذاكرتي ما زالت حية، مثل نار ألسنتها حمراء. قلبها ينبض داخلي مثل حصان جامح، التاريخ يسكنني، ويجري سمه في عروقي مجرى الدم».[1]

إنه يثير فترة بالغة الحساسية في تاريخ المغرب، ما يزال يلفها البياض والغموض، محاولا من خلال السرد أن يشرح حقيقة ما جرى في فجر الاستعمار، والسنوات التي تلته، واضعا سياق الاحتلال الفرنسي، في سياقات مماثلة تعرض لها الأمازيغ عبر التاريخ الطويل، فالاستعمار الذي تعرض له الأمازيغ واحد عبر التاريخ، والذي يتغير تفاصيل صغيرة، أي أن الاستعمار هو مسلسل طويل ليست فرنسا سوى حلقة صغيرة منه.

(1) AZERGHI, Lhoussain, *La terre noire*, Edilivre, Paris, 2014, p. 8.

كما تثير الرواية صراع تجار فاس والذين مثلهم بالحاج زغلول، والعلماء، مع المكونات الأخرى التي تشكل فسيفساء السلطة داخل المجتمع المغربي. ففهم ما يجري في تلك الفترة رهين بالقبض على شبكة العلاقات بين المؤسسات الفاعلة في المشهد وهي المخزن، العلماء، الشرفاء، التجار، القبائل الأمازيغية، المستعمر.

فموقف العلماء حسب الرواية هو الوقوف بجانب المستعمر من أجل استئصال شأفة المقاومة، وهو ما يعبر عنه الحاج زغلول بقوله:

«يجب ألا ننسى أن مهمتنا الأولى هي أن البربر يجب أن يسحقوا»

«يجب أن يدفعوا غاليا ثمن مقاومتهم فرنسا» [1]

«البربر يشبهون خصلات الشيب، بمجرد أن تنتزع واحدا، ينبت اثنان»[2]

لكن لفهم قصة المقاومة وعلاقتها بالعناصر الأخرى لشبكة العلاقات المهيمنة، كان الراوي يحكي قصصا متوازية تحدث في فضاءات مختلفة، أهمها تلك التي تجري في فاس، وأبطالها هم تجار فاس وعلماؤها، والتي تتقاطع في شخصية الحاج زغلول الفاسي.

دعم العلماء والتجار لفرنسا

إن أي سلطة أو أي جهاز قمعي بتعبير ألتوسير هو في حاجة إلى دعم ومساندة جهاز الدولة الأيديولوجي ممثلا في العلماء والشرفاء والذين كانوا يشكلون قوة كبيرة في حقل التبادلات الرمزية. وقد قرر هؤلاء دعم فرنسا، التي ستصبح من الآن فصاعدا حامية لهم. فقد تبين لهم أن التموقع مع فرنسا سيجنبهم كثيرا من المشاكل والمطبات، وسيعمل على تحقيق مصالحهم علما بأن

(1) - Ibid, p. 22.

(2) - Ibidem.

كثيرا من العلماء كانت لديهم مصالح اقتصادية وتجارية، وأن الاصطفاف بجانب فرنسا سيسهل كثيرا من أعمالهم.

إنهم يعلمون بأن الجيش الفرنسي هو الوحيد القادر على ضبط البلاد من أجل أن يحكموها بعد ذلك. لكن المهمة السلمية لفرنسا لم تكتمل بعد، فالقبائل الأمازيغية ترفض الانصياع والخضوع»[1].

«إن فرنسا هي يدنا، دعوها تسحق البلد وتتحكم فيه، دعوها تخرس ضجيج أسلحة الثوار، عندما تترك البلد، سنحكمه نحن»[2]

«سوف تمحقهم لعنة الشرفاء، ستشلهم حتى اندثارهم النهائي، ولن يكون لهم خيار إلا أن يكونوا عبيدا لنا»[3].

«ما يحدث في الجبل، لا يهمنا. يجب في الوقت الراهن أن ننحني حتى مرور العاصفة، إذا قررنا حمل السلاح، سيهزمنا الفرنسيون. أنا أفضل العيش مثل كلب حي عوض أن أكونا أسدا ميتا. من أراد أن يقاتل، ليس له إلا أن يرسل أبناءه إلى جبال الأطلس، أما أنا فأرسلهم إلى المدارس الفرنسية كي يتعلموا»[4].

صورة الآخر من خلال شخصية زغلول الفاسي

إن دراسة نسق الآخر في الثقافة الأمازيغية، يتطلب الإبحار في المتخيل الأمازيغي بكل تشكلاته فهو المعين الذي تمتح منه الصور التي تشكلت عبر تاريخ كبير يمتد منذ الاحتكاكات الأولى بين الإنسان الأمازيغي والوافد الأجنبي، ويسمح علم الصورة بدراسة هذا الجانب، وذلك من خلال تحليل «المشاكل المرتبطة بالهوية حيث تبدأ مشكلة وضع صورة الآخر، كل أدب يركز على أسس

---

(1) - Ibidem.

(2) - Ibid, p. 24.

(3) - Ibidem.

(4) - Ibid, p. 25.

هويته، حتى عبر التخيل، بنشر صور الآخر أو الآخرين، من أجل أن يشكل نفسه ويتحدث عنها»[1] ولعل صورة الحاج زغلول الفاسي من الصور الأكثر إيغالا في التطرف في الرواية، بحيث أراد الروائي أن يضرب عدة عصافير بحجر واحد. وقد صوره بمواصفات خاصة وكلها مناقضة لصورة البطل زايد أوماخداش الذي يعتبره آخر الأمازيغ الأحرار.

يصف الحاج زغلول الفاسي بأنه زوج لخمس نسوة، لم يرهُنّ أحد أبدا. يملك متاجر في فاس وسلا. أبوه كان يقيم علاقات تجارة في القرن التاسع عشر مع اليهود والأوربيين. بعد وفاته، ورث مالا كثيرا وأراضي ومنازل.

- تعدد الزوجات.

- العمالة للاستعمار.

- الاستقواء على المرأة في داخل البيت، والتورط في علاقة شاذة خارجه.

- الانفصام بين الشخصية التي يواجه بها المجتمع والشخصية التي يواجه بها نفسه ورغباته الخاصة.

- التعجرف والتكبر والرغبة في السيطرة والتسلط.

بالرغم من قوته المزعومة والخوف الذي يخلفه في قلوب تجار فاس وعلمائها فإن زغلول في غاية الهشاشة. قليل من الناس يعرفون أنه عنين منذ طفولته، منذ ان اغتصبه أحد أئمة فاس. ولم تفلح معه حكمة الأطباء ولا عقاراتهم.

يعيش زغلول حياتين منفصلتين واحدة مع عشيقه موجان، والثانية مع زوجاته الخمس واللواتي يتناوبن على خدمته مثل خادمات، وهو يعاملهن بطريقة مهينة. الحاج زغلول مغرور متكبر متعجرف لا يعبأ بتحية السكان، متحالف مع الفرنسيين، كما كان زغلول قويا ومتسلطا. وكانت فرنسا تجازيه

(1) عبد النبي ذاكر: الصورة، الأنا، الآخر، الرباط، منشورات الزمن، العدد: 43، 2014. ص: 56.

دائما لقاء ما يقدمه من خدمات جليلة وكان هو الذي أمر بقراءة اللطيف عندما مرض المقيم العام الجنرال ليوطي، وفي مقابل ذلك حظي من فرنسا بالعديد من الإقطاعات من أجود الأراضي الفلاحية في الأطلس وفي غيره.

قصة زايد أوماخداش

زايد أوماخداش الذي ولد في ظروف عصيبة كان يمر منها المغرب في أواخر القرن 19. وهي السنوات التي عرفت فيها البلاد جفافا شديدا أتى على الزرع والضرع. فقد هبت ريح الجفاف على البلاد حاملة معها الموت والفوضى. السكان يتناحرون، ويفترسون بعضهم مثل الكلاب. نفقت الماشية، والزرع كان نادرا، وعدة مئات من السكان ماتوا من الكوليرا والتيفوس خلال سنة 1878. الفقر والحاجة دفعت الناس من أجل أن يحظوا بأغطية. كانوا ينبشون قبور الموتى من أجل أن يحظوا بأكفانهم. لم يصب البلاد شؤم مماثل من قبل.

يشير العمل أيضا إلى الحركة الشهيرة التي قام بها الحسن الأول من أجل إخضاع بعض القبائل المتمردة كأيت يفلمان وأيت حديدو وأيت عطا والتي أسفرت عن هزيمة هذه القبائل، وأسر العديد من مقاتليها وزعمائها مثل علي أوبن يحيى الذي أمعنت السلطة في إهانته بحيث فقد عقله. وكانت هذه الحادثة وشمت ذاكرة السكان وخصوصا زايد أوماخداش.

كان زايد أوماخداش يشتغل في أوراش الفرنسيين الذين يستغلون الأهالي في أعمال حفر الطرق والأشغال العمومية في ظروف بئيسة. وعندما بلغ السيل الزبى من جراء تصرفات المستعمر صار "زايد أوماخداش" ينظم عملياته ضد الفرنسيين ومن آزرهم من الخونة والمخبرين، وهكذا صوب بندقيته في اتجاه أحد العسكريين الفرنسيين في الطريق الفاصلة بين أسول وغريس انتقاما لضحايا معركة جبل بادو تيغونسا بتاريخ 1934/06/26.

قصة يطو الأمازيغية

يطو هي ابنة مقاوم أمازيغي تم أسره عند باشا مدينة مراكش، تم وهبها لزغلول، وعندما وصلت إلى بيته بدأت تظهر عليها علامات الحمل مما دفع بزغلول إلى إبعادها من زوجاته حتى لا يقتلنها بدافع الغيرة لأنها نجحت فيما فشلن في القيام به، وهو منح زغلول الابن الذي سيرثه من بعده. وهكذا عهد إلى مرجان بالاحتفاظ بها في بيته في المدينة القديمة بفاس.

يطو تمثل الفتاة الأمازيغية البريئة التي كانت تنعم بحياة هادئة مع والديها في قريتها الصغيرة. لكن هذا الهدوء لم يدم طويلا، جاءت بعده أيام الخوف وعدم الاستقرار والانتقال من ظلم إلى ظلم. فبعد أن استولى باشا مراكش على القرية وأخضعها كاملة وأسر كبيرها الذي هو والد يطو، أسر يطو كذلك ووضعها ضمن جواريه ومحظياته إلا أنه ارتأى أن يهديها إلى الحاج زغلول بعد أن بدأت تظهر عليها علامات الحمل، إلا أن الحاج زغلول الفاسي والذي كان عاقرا رأى في ذلك فرصة سانحة كي يرزق بالولد الذي سيحمل اسمه حتى وإن كان إبنا غير شرعي. وبعد أن كانت سجينة في دار الباشا، أصبحت سجينة في بيت الحاج زغلول في المدينة القديمة، وكل صلتها بالعالم هو ما يتحفها به موجان من أخبار شحيحة حول والدها وحول المقاومة الأمازيغية. لكن رغبة زغلول العمياء في الخلف جعلته يفكر رفقة زوجته خناته في وضع حد لموجان خادمه وليطو والإبقاء على الصبي من أجل اتخاذه ولدا. وهكذا تم حفر حفرة كبيرة وسط الحديقة بحجة زرع نخلة بمناسبة ميلاد الولد، لكن الحفرة كانت من أجل قبر يطو والخادم مرجان اللذين ذهبا وسرهما معهما.

الرباط ... يوليوز 1925

«هذا البلد أنا من بنيته وجعلته يقوم على رجليه، لقد غسلت وجهه بدم المقاومين، قبل مجيئي كان هذا البلد يغرق في الفوضى والسيبة والانقسام. ولقد

بنيت إدارات عمومية ومدارس، ولقد آمنت بالقوة مدنه وقراه، وجعلت كلا من الشرفاء والحكام والأعيان تحت إمرتي، لقد صرت عنوانا لهذا البلد الذي صنعته بيدي هاتين»[1].

إن هذه الفقرة الصغيرة توضح أهم مرتكزات الخطاب الاستعماري، والمتمثلة في ادعاء بناء المغرب الحديث الذي كان قبل مجيئه مجرد أرض خلاء لا قانون فيها ولا أمن ولا حداثة. فهو من أقر الأمن، وهو من وضع حدا للفوضى والتسيب، وهو من أرسى دعائم الإدارة الحديثة، ومن أقر التعليم الذي هو أساس كل نهضة. وبالتالي فهو يملك المشروعية التي تخول له أن يفعل ما يريد، كما تخول له كذلك أن يتصدى لكل من يحاول أن يهد ما بناه، والمقصود طبعا هو المقاومة. والمقاومة الريفية على وجه الخصوص والتي بدأت تتقوى في الشمال وتشكل خطرا محدقا ليس فقط على إسبانيا التي قتلت كثيرا من جنودها وأسرت المئات منهم، ولكن أيضا على فرنسا التي كانت تتوجس من قيام جمهورية محاذية لفاس، والتي يمكن أن تشكل خطرا كبيرا خصوصا إذا فكرت في التحالف مع القبائل الأمازيغية المتمردة. ولذلك ذهب الجنرال بيطان للتفاوض مع إسبانيا من أجل الدخول في حرب مشتركة ضد المقاومة الريفية، وهو ما تم فعلا سنة 1925، وانتهت الحرب بانهزام عبد الكريم الخطابي بعد أن استعملت فرنسا وإسبانيا الأسلحة الكيماوية وقتلت الآلاف.

لقد استطاع الحسين أزركي أن يجمع خيوط الأحداث في تلك الفترة الحساسة من تاريخ المقاومة، لكن ما يؤاخذ عليه هو الصور الكثيرة والكليشيهات والتعميمات المبالغ فيها، والادعاء أن المقاومة كانت فقط في صفوف الأمازيغ، وهذا أمر مجانب للصواب فالمغاربة باختلاف لغاتهم وألسنتهم قاوموا المستعمر، لا فرق في ذلك بين عربي وأمازيغي.

(1) - AZERGHI, Lhoussain, *La terre noire*, Edilivre, Paris, 2014, p.72.

سرود الهجرة وتشظي النسق الثقافي من خلال رواية «الأكثر انتظارا» لـ «عبد القادر بنعلي»

عرفت هولاندا منذ ستينيات القرن الماضي هجرة أبناء الريف المغربي إلى هولاندا، وفي سنة 1960 كان ثلاثة فقط من المغاربة من يمتلكون أوراق الإقامة، لكن وتيرة هذه الهجرة بدأت في التسارع، حتى بلغت أوجها في السبعينات والثمانينات، وأضحت بذلك الجالية المغربية في هولاندا من الجاليات المهمة في البلاد.

لقد كان غالبية الجيل الأول من المهاجرين من غير المتمدرسين، الذين كانت غايتهم من الهجرة تأمين الحياة، والعودة إلى الريف بأقصى سرعة ممكنة. ولم يكن هذا الجيل مهجوسا بقضايا الاندماج في المجتمع، أو استيعاب ثقافته وقيمه، بل كان خيار العودة هو الخيار الأول والأخير. ولم يكن بلد هولندا يمثل عند أغلبيتهم سوى أرض الأبقار. لكن بعد سنة 1990، وانهيار جدار برلين، باتت أوربا أكثر حاجة مما مضى إلى اليد العاملة المهاجرة، وبات معها خيار بقاء المهاجرين خيارا لا رجعة فيه. وعلى النقيض من الجيل الأول، كان حظ الجيل الثاني من أبناء المهاجرين أوفر في التعليم، فقد ولجوا المدارس الهولاندية وأتقنوا اللغة الهولاندية، مما أفرز مبدعين زاحموا المبدعين الهولانديين بالمناكب، وأصبحت لهم قيمة اعتبارية ورمزية، لا تقل عن نظرائهم الهولانديين، ومن بينهم عبد القادر بنعلي، وحفيظ بوعزة، وجمال وارياشي، والوليد ميمون، ومصطفى أينض، وميمون الصحراوي ...

وحسب أحد الباحثين، فإن أول عمل كتب في هولاندا هو بعنوان «أحمد قصة عامل مهاجر»، وهو يعد أول عمل يتحدث عن قضايا المهاجرين الأوائل في هولاندا من أصول مغربية. وهي قصص وردت على لسان السارد، والعديد من الشخصيات الأخرى التي روت عن تفاصيل الهجرة والتحولات منذ الستينات

وحتى الثمانينات من القرن الماضي. وتعد هذه الرواية بحق مرجعا أساسيا، ووثيقة مهمة من أجل رصد مختلف مشاكل اندماج المهاجرين في دولة الاستقبال، وتناولت عدة محاور من بينها الهجرة والمرض والاستلاب والتدين والهوية. وهي الموضوعات التي ظلت تطرح نفسها بإلحاح في كتابات المهاجرين المغاربة في هولاندا، وخصوصا عند أولئك الذين من أصل أمازيغي.

ومع سنوات التسعينات، والتغييرات العميقة التي عرفتها أوربا بسقوط جدار برلين، بدأ الاقتناع باستحالة العودة يدب في عقول المهاجرين، مما جعلهم يفكرون بجدية، وبأكثر مما مضى بضرورة التعايش والتسامح وقبول الآخر. رغم وجود العديد من الأصوات المتطرفة التي تحيط المهاجرين بالكليشيهات المعروفة والأحكام الجاهزة حول التطرف والإرهاب.

ومن نافل القول، إن الأدب الهولاندي المكتوب من طرف مهاجرين من أصول مغربية ظل مهمشا لسنوات طويلة، ولم يتم رفع الحظر عنه إعلاميا ونقديا إلا في منتصف التسعينات من القرن الماضي، بالرغم من أن هذا الأدب كان يمكن أن يضفي على الأدب الهولاندي مسحة من التنوع والتعدد، وطبعا كان المبرر هو أن ما يكتبه المهاجرون هو أدب هامشي يجب أن يبقى بعيدا عن المركز. ومن بين الأعمال الأدبية لكتاب هولانديين من أصول مغربية التي برزت في التسعينات يمكن أن نذكر ديوان شعر مصطفى ستيتو «أشكالي»، ورواية نعيمة البزاز (2020-1974) «الطريق إلى الشمال»، ورواية عبد القادر بن علي «عرس في الشاطئ» والمجموعة القصصية للكاتب الهولاندي المثير للجدل حفيظ بوعزة (2021-1970) «قدما عبد الله». وكل هؤلاء جاءوا إلى هولاندا في طفولتهم المبكرة في إطار سياسة التجمع العائلي التي نهجتها السلطات الهولاندية في السبعينات.

ويمكننا أن نميز بين ثلاثة أنواع من أدب الهجرة، النوع الأول، والذي يمكن أن نسميه أدب الهجرة المحايد، وأدب الهجرة المغترب، وأدب الهجرة المندمج.

أدب الهجرة المحايد

وهو الذي كتبه أدباء مهاجرون، من غير أن تكون هناك فروق واضحة بينه وبين الأدب المكتوب في البلاد الأصلية، إذ غلبت فيه تيمات الحنين النوستالجي للأرض، وتصوير سنوات الطفولة الأولى، أو مظاهر الحياة والبؤس في البلد الأصلي، والرغبة في العبور إلى الضفة الأخرى، وفي هذا الصدد تندرج قصص الوليد ميمون ومصطفى أينض، وعلي أمازيغ. وهؤلاء التحقوا بهولاندا وبلجيكا وهم كبار في السن.

أدب الهجرة المغترب

وهو الذي يتميز بموضوعات الرفض، والاغتراب، وذكر مشاكل الهجرة وصعوبات الاندماج.

الأدب المندمج

وهو الأدب الذي يثير القضايا المتعلقة بالاندماج، بوصف قدرا لازبا وجب التعامل معها بكل واقعية وعقلانية، وهو أدب يثير ما سمي عند الناقد في نظريات ما بعد الاستعمار هومي بابا الفضاء الثالث، والمشاكل الناجمة عن تصادم ثقافتين متباينين، ويمثل هذا الاتجاه زمرة من الأدباء الهولانديين ذوي الأصول المغربية كعبد القادر بنعلي، حفيظ بوعزة، وجمال الورياشي.

عبد القادر بنعلي

ولد عبد القادر بنعلي في مدينة الناضور، من أصول ريفية أمازيغية، وهو من الأصوات الإبداعية التي حازت شهرة واسعة في هولاندا، فقد مكنته روايته

الأولى «عرس على الشاطئ» 1996 من تكريس اسمه ضمن أبرز الأسماء الروائية في هولاندا، وهو إلى جانب اشتغاله بالكتابة، يمارس الصحافة ويكتب عمودا بانتظام في واحدة من أشهر الصحف في هولاندا. يتميز أسلوبه بالاشتغال على اللغة الهولاندية تعديلا وتنقيحا وإضافة، كما تتمحور جل أعماله على الوصف المستفيض، والتشريح الدقيق لذهنية المهاجرين القادمين من العالم الثالث إلى الضفة الأوروبية، وإبراز معالم اللقاء بين ثقافتين متباينتين، مع ما يترتب عن هذا اللقاء من صدمة ثقافية، وانبهار حضاري. لقد استقبل القارئ الهولاندي أعمال عبد القادر بنعلي استقبالا حسنا، لرغبة الجمهور الهولاندي في استكشاف ذلك الآخر، والتعرف على بنية تفكيره، وطريقة تصوره للعالم والحياة. وقد ساهمت الأجواء الليبرالية ومناخ الحرية السائد في هولاندا، في خلق مساحات كبيرة للتعبير، وإبداء الرأي في عديد القضايا المرتبطة بالطابوهات المعروفة كالجنس والسياسة والدين، وتوجيه النقد اللاذع للمؤسسات التي ساهمت في تكريس الفروق بين مختلف عناصر المجتمع الهولاندي.

إن كتابات عبد القادر بنعلي تسعى إلى توصيف الصراع بين ثقافتين متباعدتين ومتناقضتين أحيانا، الأولى تقليدية محافظة، رزحت تحت وطأة العادات والتقاليد والأعراف، وسلطة الأب، وهيمنة السحر والخرافة والمعتقدات الدينية والأسطورية. والثانية حداثية متحررة، تؤمن بالاختلاف والتعدد والعيش المشترك، وتنشد الأفق الإنساني الرحب. لكنها بدورها لا تخلو من عيوب نسقية، مثل العنصرية، واحتقار الآخر والأقليات، وإنتاج الصور والكليشيهات.

رواية الأكثر انتظار

تحكي الرواية عن جنين ينتظر كي يخرج إلى العالم في مطلع الألفية الثالثة، وهو مزود بقوة بصيرة تمكنه من معرفة الماضي والحاضر، هذا الجنين الذي قدره أن يخرج إلى العالم، ويرتمي في حضن أسرة هجينة مكونة من مغربي وهولاندية.

إنها رواية مثل ألف ليلة، يمكن أن يحدث فيها أي شيء، كما علقت مجلة «بوان دافريك». وهي «تأريخ جميل مشبع بالإنسانية، يسمح بإحباط المحرمات الدينية والمجتمعية»، كما تضيف نفس الصحيفة.

زواج ثقافتين

لم يجد عبد القادر بنعلي طريقة لتمرير هذا الخطاب المهادن والمَطَمئِن، من أن يحكي سيرة جيلين من أسرة مغربية مكونة من أب وأم (ادريس ومليكة) وابنين (مهدي وياسمينة). ومن أسرة هولاندية «دي كاب» و«اليزابيث» وابنتهما «داليدا» التي سيتزوجها مهدي وسينجم عن هذا الزواج طفل ما يزال في رحم أمه ينتظر الخروج.

الطفل الذي طال انتظاره يريد أن يخرج للوجود، لكنه يريد أن يعرف أين سيخرج؟ وما هي الضمانات التي يتوفر عليها من أجل أن يكون الخروج موفقا وسلسا وبدون أدنى مشاكل؟

رمزية اسم العائلة

اتخذ اسم أيوب، وهو من هو في منظومة الديانات السماوية: «يظهر أن أيوب كان سيء الحظ على الأرض، كانت قصته لا تدع أحدا دون أن يذرف الكثير من الدموع. كان يتيما بالنسبة للرب، شخصا يجب العناية به لأنه كان الدليل الحي على أن الإيمان بالله أقوى من الشيطان»[1].

إنه رمز الصبر والتحمل على سلسلة طويلة من الاختبارات الصعبة والقاسية. وتحمل كثير من المصاعب الجسدية والنفسية الناجمة عن العيش في فضاء جديد يتطلب مجهودا كبيرا في الانصهار والذوبان في المجتمع الجديد مختلفا ثقافيا واجتماعيا.

(1) BENALI, Abdelkader, *Le tant attendu*, traduit par Daniel CUNIN, Actes Sud, 2011, p.14.

عادات وطقوس البلاد الأصلية: نسقان ثقافيان متقابلان

يقوم عبد القادر بنعلي بتشريح الأسباب التي تعيق اندماج المهاجرين في المجتمع الجديد، وهي أسباب تتوزع على ما هو ثقافي وديني واقتصادي وهوياتي وسياسي.

ففيما يتعلق بما هو ثقافي، فإن النسق الثقافي كما رأينا عند تالكوت بارسونز يتكون من المعتقدات والرموز التعبيرية وموجهات القيمة، وهنا وجب الحديث عن الإسلام كنسق ثقافي، وخصوصا بالنسبة بالمهاجرين القادمين من شمال إفريقيا. ولعل مصدر هذا الاختلاف والتباين «يكمن في كون الهولانديين كفار، وحتى لو امتلكت العصا السحرية، فإنك لا تستطيع إقناعهم بجدوى الدين»[1].

في مقابل المغاربة المسلمين الذين يتميزون بالاعتقاد الراسخ في أمور غيبية. ولذلك كثيرا ما يتحدث عن أركان الإسلام، بما فيها الشهادتان والصلاة والصوم والحج، بل إنه أفرد فصلا عن أركان الإسلام، وهي أركان يشعر إزاءها الهولانديون ببعض الغرابة خصوصا عندما يقدم الصوم باعتباره امتناعا عن الأكل والشرب وممارسة الحب! واعتقاد الأب بأن ذهابه للحج سوف يجعله ينتزع مكانا في الجنة.

«أبي سينتزع مكانا صغيرا في الجنة، لقد احتاط لجميع الاحتمالات، لكن ماذا عن مكاني، هنا على هته الأرض؟»[2].

«مكة مكان إذا قبض فيه المرء فإنه سوف يمضي صعدا إلى الجنة».[3]

---

(1) - Ibid, p. 62.

(2) - Ibid, p. 26.

(3) - Inidem.

أو عندما يتحدث على أن المنطق الوحيد في الحياة هو منطق الله. «في الدين المنطق الوحيد هو منطق الله»[1].

أما على المستوى الاجتماعي فإن منظومة القيم والمعايير تختلف كذلك عن منظومة البلد المستقبل، وخصوصا عندما يتعلق الأمر بالحرية الشخصية ووضعية المرأة، ولا تكف الرواية عن تسليط الضوء على بعض الصور الكاريكاتورية من قبيل سعي الأم مليكة لاختيار زوج لابنتها ياسمين، وكأن ابنتها لا تتوفر على الأهلية للبث في أمر حاسم ومصيري كالزواج.

قضية الهجرة قضية سياسية

تظل قضية الهجرة في بلدان شمال المتوسط من القضايا السياسية الحساسة التي تتطلب تحيينا مستمرا للقوانين والمساطر حسب طبيعة الحكومات وتوجهاتها السياسية. وعندما صار المهاجرون كتلة ناخبة معتبرة بعد ازدياد أعدادهم صارت الأحزاب السياسية تضعهم في قلب برامجها السياسية. ورغم كل ترسانة القوانين، ورغم ما يتمتعون به من حقوق فإنهم ظلوا مواطنين من درجة دنيا. وفي هذا الحوار ما يدل على تلك النظرة التي تختزل دونيتهم:

«-لأنك مغربي.

- لا، لست مغربيا.

- بل أنت كذلك، وهم يعرفون ذلك

- أنا لم أولد في ذلك البلد الذي تتحدث عنه، يبدو أن هذا البلد لا يوجد.

- تقصد أنني أتيت من العدم.»[2]

---

(1) - Ibid, p. 60.

(2) - Ibid, p. 24

الفضاء الثالث أو منطقة التغيرات الحدية

تندرج أعمال عبد القادر بنعلي في أدب الدياسبورا في هولاندا، على الأقل في العملين الأولين، «عرس على الشاطئ»، «الأكثر انتظارا»، وقد جاءت هاتان الروايتان مشحونتين بهاجس إثبات الذات، وإعلان حسن النوايا، والتعبير عن الرغبة الأكيدة في الاندماج في المجتمع المضيف، والعيش ضمن أطر منظومة القيم التي يتبناها. حتى وإن كان ذلك على حساب القيم والطقوس والعادات التي جاء بها المهاجرون من بلدانهم الأصلية. وهي بذلك تدور في فضاء الهجرة باعتبار ما يعرفه من ثقافات مختلفة ومتباينة، منها ما هو مغرق في التقليدانية، ومنها ما هو يميل إلى الحداثة. وهو ما يطلق عليه رائد الدراسات ما بعد الكولونيالية هومي بابا مفهوم الفضاء الثالث، باعتباره فضاء الهجنة والحدية والتجاوب. وفيه يمكن كتابة التاريخ لا فقط من موقع المهيمن ولكن من خلال الجماعات التابعة subaltern communities[1] وهذه الفضاءات البينية تفسح المجال للاستراتيجيات المتعلقة بالهوية والذات والتأمل في أسئلة المجتمع والثقافة. وتكون فضاء للتفاوض والتبادل وإنشاء قيم جديدة مبنية على الاختلاف والحوار والتعايش.

وإذا كانت سرود ما بعد الاستعمار تحاول أن ترد بالكتابة عن مختلف أطاريح الإمبراطورية بخصوص ما اقترفته في حق الدول المستعمرة عن طريق تبني خطاب مغاير يركز على الفظاعات والجرائم المرتكبة، وكذلك على المغالطات الكثيرة التي يحملها الخطاب المهمين، فإن سرود الهجرة أو الدياسبورا تبين حجم المفارقة التي يعيشها المهاجرون في ظل ثقافة جديدة فيها كثير من الإيجابيات وفيها أيضا الكثير من التناقضات والمفارقات.

(1) - يرى هومي بابا أن كتابة تاريخ الشعوب يجب ألا تكون فقط من منظور المتبوع، بل أيضا من منظور التابع.

المحور الخامس

المركز والهامش

توتر الهامش في الإنتاج السردي بمنطقة الريف

يُنظر إلى الهامش دائما في تعارضه مع المركز. وتعد هذه الثنائية (المركز/الهامش) من أكثر المفاهيم حضورا في أدبيات الدراسات الثقافية التي أعلت من الهامش، وسلطت عليه الضوء، وصار بإمكان الباحث والدارس تناول الظواهر التي تتصل بالثقافة الجماهيرية أو الشعبية أو ثقافة الشباب، بل إن بعض الخطابات لم يكن لها وجود إلا في ظل هذه العلاقة المتنافرة، التي ينقسم بموجبها العالم إلى قسمين: مركز وهامش؛ المركز الاستعماري الإمبراطوري صاحب القيم الحضارية المتنورة، والهامش الذي تمثله المستعمَرات الغارقة في التخلف والجهل والبداوة والهمجية ! وقد ابتدأ الهامش مفهوما مجاليا أو جغرافيا؛ بمعنى أن الهامش فضاء يكون على هامش المركز. وبذلك، تبوأت أوربا المركز، بينما استقر كل شيء خارجها في إطار الهامش. وقد اتخذت هذه المقولة ذريعة من أجل استعمار الشعوب، وسلب خيراتها.

ولعل الدراسات الثقافية، التي تبلورت على يد رايموند ويليامز (R. Williams) وريتشارد هوگارت (R. Hoggart)، واستوت في مركز برمِنجهام، قد أولت أهمية كبيرة للهامش الثقافي، ولثقافة الهامش، ولجميع ما يمتّ إلى هذين المفهومين بصلة؛ كالثقافة الشعبية عموما، باعتبارها ثقافة جماهيرية لها جمهورها ووسائل اتصالها الخاصة، وثقافة الشباب؛ وذلك إيمانا من هذا الاتجاه النقدي بعلاقة الإنتاج الثقافي بالأنساق السياسية والاقتصادية والاجتماعية، التي تنتظم في مقولات كثيرة؛ مثل العرْق والطبقة والنوع الاجتماعي. وهكذا، لم يعد البحث مقصورا على ما تنتجه دائرة النخبة، بل إنه يتعدّى إلى كافة الإنتاجات الثقافية التي تنتجها كافة شرائح المجتمع؛ فصار بالإمكان دراسة أدب شكسبير أو

سيرفانتيس إلى جانب ظواهر فنية وثقافية أخرى؛ مثل الروك والراب والعروض الكوميدية والنكتة... أو بعض الأنواع الأدبية التي كانت تصنف، فيما قبْلُ، في درجة أدنى من الأنواع الراقية؛ مثل الأمثال والحكايات...

وبعد استقلال المغرب، ونظرا لهيمنة تيار الحركة الوطنية من جهة، وتيار الفرونكوفونية من جهة ثانية،صار الهامش الثقافي مقترنا بما هو خارج نطاق الإنتاج الثقافي باللغتين العربية والفرنسية، اللتين استحوذتا على حقل الرأسمال الرمزي، تاركتين الإنتاج الثقافي باللغة الأمازيغية وباللغة العامية للهامش. وهكذا، كان الأدب العامّي والأمازيغي وكل ما ينتمي إلى الثقافة الشعبية في زمرة ثقافة الهامش التي يُنظر إليها نظرة التحقير والتبخيس في مقابل إنتاج الثقافة العالمة التي تستمد قوتها من السلطة السياسية والسلطة الرمزية. وحتى في الجامعة المغربية، تمت محاربة الإنتاج الأدبي المكتوب بالعامية أو الأمازيغية، وظلت الثقافة الشعبية خارج دائرة اهتمامات الدراسات البحثية والجامعية سنوات طويلة. وعلى سبيل المثال، لم يتمكن عباس الجراري من إنجاز أطروحته حول القصيدة في المغرب؛ واضطر إلى إنجازها ومناقشتها سنة 1965 بجامعة القاهرة، بدعوى أن شعر الملحون هو شعر يندرج ضمن إنتاجات العوامّ، ولا يرقى إلى الشعر الفصيح. وفي مقدمة كتابه «القصيدة، الزجل في المغرب» ما يفيد بموقف النخبة من الثقافة الشعبية ومن مكانتها في الدرس الجامعي والأكاديمي: «أما موقف المثقفين فواجهنا فيه إنكارا مطلقا علينا أن نتخذ الزجل موضوعا لرسالة جامعية، وحاول كثير من الباحثين الأصدقاء تحويل فكرنا عنه وإغراءنا بموضوعات في الأدب المعرب المغربي أو بما يرونه التراث الحقيقي الأصيل. وهم في هذا بين عدم معتبر للآداب والفنون الشعبية من التراث، لا يتمثل قيمتها ولا يراها جديرة بالبحث، وبين معترف بها ومقتنع بجدية الدراسة التي ندير عليها، ولكن يراها تستهدف التسلية والترويح وتأتي بذلك في المرتبة الثانية بعد التراث المدرسي، لا يعدو الاهتمام بها أن يكون ترفا للعقل وترفيها عن النفس، وآخر يرى

أن العامية أثر من بقايا فترة التأخر والانحطاط ورواسب عهد الاستعمار، وأن الاعتناء بها يعرقل سير التعريب الذي يسعى المغرب إلى تحقيقه، وأنه لا يمثل غير حركة رجعية هدامة تتستر خلف المحافظة على الآداب الشعبية».[1]

وقد كان للدراسات السيميائية حديثٌ عن التجاذبات بين المركز والهامش، وهو ما تطرق إليه يوري لوتمان (Y. Lotman) لدى تناوله الغلافَ السيميائي، باعتباره الفضاء الذي يمكن تمثيله بدائرة ذات نواة ومحيط؛ فالمركز هو النواة، والهامش هو المحيط، وهما يخضعان باستمرارٍ إلى تجاذبات وقوى يسميها «القوى الجاذبة» للمركز، و«القوى النابذة» للمركز؛ بحيث «تعمل القوى الجاذبة للمركز في اتجاه الحفاظ واحترام المكونات الثقافية كما تم وصفها من لدن النواة، في حين تحاول القوى النابذة للمركز التأثير على المكونات الثقافية ،كما تسعى إلى تحويلها وفقا لمعايير غريبة لا علاقة لها بالكون السيميائي»[2].

فما هو مفهوم «الهامش»؟ وكيف تمثله الأدب الأمازيغي؟

يتخذ الهامش أشكالا كثيرة؛ فهو مجالي، أو بشري، أو يتعلق بالمضامين البعيدة عن دائرة اهتمام النخبة.

الهامش المجالي أو الجغرافي والهامش البشري

ابتدأ مفهوم «الهامش» جغرافيا أو مجاليا عندما تم إطلاق «الهامش» على كل ما يوجد خارج دائرة المركز؛ أي إن المركز هو المجال الذي يمكن تعريفه بالمجال الذي يعرف حركة اقتصادية واجتماعية، وبأنه بؤرة للحياة، وفضاء للمؤسسات السياسية والمدنية، المرتبطة أصلا بنمط إنتاج متطور، يفوق الأنماط التقليدية والبدائية القائمة على النشاط الفلاحي والزراعي والمهن الحرفية. وبذلك، تكون

(1) - عباس الجراري: القصيدة: الزجل في المغرب، الرباط، مطبعة الأمنية، 1970. صص: 2-3.

(2) - عبد الله بريمي: الكون السيميائي وتمثيل الثقافة (يوري لوتمان نموذجا)، مجلة «فصول»، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، العدد 99، المجلد 3/25، ربيع 2017، ص: 62.

المدينة، في عُمومها، مركزا، بما تعرفه من نمط حياة سريع واستهلاكي، وبما تشهده من دينامية على صُعُد كثيرة. لكن هذا لا يعني أن المدينة فضاء مركزي خالص؛ إذ توجد فيها بؤر كثيرة للهامش الاجتماعي والاقتصادي والعمراني، الذي يشكل خطرا مستمرا على أمْن المدينة، وتنميتها، وقيمها.

وبذلك، نتحدث عن الفضاءات القروية والصحراوية وشبه الصحراوية؛ أي عن الفضاءات المنغرسة في المناطق النائية والبعيدة عن المركز. وعليه، فإننا نعني بـ «أدب الهامش»، ها هنا، كل أدب يعبر عن صوت الهامش الجغرافي، ويصور حياة المهمشين والمنبوذين الذين يعيشون على حوافّ المجتمع، ويتعلق الأمر بالمجموعات البشرية المؤلفة من المزارعين الصغار والحرفيين والمأجورين والبطاليين والمنبوذين والمشردين والمجانين والناس المنسيين في التخوم البعيدة وقمم الجبال.

الهامش من حيث المضمون في السرد الأمازيغي الحديث

إذا كان الأدب الأمازيغي يجنح إلى المواضيع ذات البعد الهُوياتي، فإنه لا يخلو من اهتمامات كانت بعيدة عن اهتمامات النخب وانشغالاتها الإيديولوجية والسياسية. وأول مثال يحضرنا، في هذا السياق، الكاتب الأمازيغي الريفي محمد شكري، الذي استطاع أن يعرّي الواقع الأليم الذي عاشه الريف تحت رحمة المستعمر والمجاعة؛ مما أدى به هو وأسرته إلى النزوح إلى تطوان، وبعدها إلى طنجة مستقرّه الأخير. وفي هذه السيرة نجد الريف حاضرا بقوة من خلال اللغة الأمازيغية بمنطقة الريف، ومن خلال أسماء الأعلام (فاظمة، سلام، الكبداني، حدو...)، وكذلك من خلال العديد من الإحالات على الخصائص النفسية والاجتماعية لهذه المجموعة البشرية. فضلا عن الإحالة على الظروف التاريخية والأحداث المرتبطة بالمقاومة، وعلى سلسلة من الوقائع التي طبعت الريف؛ كالمجاعات، والأوبئة، والهجرات إلى الشرق، وانخراط عدد كبير من ساكنة

الريف في حروب الآخرين.[1] يقول محمد شكري في مستهل روايته الخبز الحافي: «أبكي موت خالي والأطفال من حولي، يبكي بعضهم معي. لم أعد أبكي فقط عندما يضربني أحد أو حين أفقد شيئا. أرى الناس أيضا يبكون. المجاعة في الريف. القحط والحرب»[2] ويقول في موضع آخر: «في طريق هجرتنا مشيا على الأقدام، رأينا جثث المواشي تحوم حولها الطيور السوداء والكلاب، روائح كريهة، أحشاء ممزقة، دود ودم وصديد. في الليل يسمع عواء الثعالب قرب الخيمة التي ننصبها حيثما يوقفنا التعب والجوع. الناس، أحيانا، يدفنون موتاهم حيث يسقطون»[3].

(1) - نحيل هنا إلى أعمال محمد شكري، وخصوصا روايته الخبز الحافي.

(2) - محمد شكري: الخبز الحافي، بيروت، دار الساقي، الطبعة السادسة، 2000. ص: 9 .

(3) - نفسه، ص: 10.

القصة في منطقة الريف وحياة الهامش

عمدت القصة القصيرة في منطقة الريف، منذ ظهورها في بداية التسعينيات من القرن الماضي، إلى النبش في حياة الهامش؛ بدءا من التركيز على الفضاءات القروية والبدوية، التي كانت الفضاء المفضّل لاشتغال الذاكرة، والحنين النوستالجي إلى الأرض والجذور. فأغلبُ القصص كانت تدور أحداثها داخل المداشر أو الدواوير، تعبق بروائح الروث والبهائم، وحيث يُسمَع صوت الطيور والحيوانات الأليفة، وينتشر نبات التين الشوكي وغيره، وتلبس الحقول لباس الخضرة أو تتّشح بالذبول، وحيثُ تتناسل الحكايات عندما يرخي الليل سدوله، ولا يبقى هناك ملجأ إلا التحلق حول الجَدّات؛ من أجل الاستماع إلى صوتهن القادم من الماضي البعيد. وفي هذا الإطار، تندرج مثلاً قصص سعيد بلغربي في مجموعتيه «أَسْوَاضْ يَبُّويَبْحَنْ» «نظرة مبحوحة» و «ءاسْفِيدْجَثْ» «الفأل»، ومحمد بوزگـو في مجموعته «ءِيفْرِي نْ عُونا» «مغارة عونا».

إن البادية فضاء أثير لدى الكتاب الأمازيغ بمنطقة الريف. وحتى حينما عبرَوا إلى الضفة الأخرى من المتوسط، استمرّ ارتباطهم بالبادية، وبعوالمها السحرية والبدائية، التي تثير مشاعر جياشة بالحنين والنوستالجيا العنيفة. والنموذجُ هنا من الشاعر والقاص علي ولاد صديق، المعروف بـ «علي أمازيغ»، والمزداد سنة 1960 بمدشر إصبّانَنْ بالناظور، والمهاجر إلى هولندا منذ 1974؛ ففي مجموعته الأولى «تودونين وار ءيتِيزْغْنْ» «القطرات التي لا تجفّ»، يصور حياته في البادية، وما فيها من بشر وحيوانات، وما تعج به من أنشطة فلاحية (حرث وحصاد ودرس...)، ويستعرض مظاهرَ كثيرة من الحياة البدوية. وفي قصة «الجحش»، من هذه المجموعة، يصف الكاتب فَلاحة تساعد حمارتها في مخاضها، كما يصف الجحش مباشرة بعد ولادته، ومحاولاته المتكررة من أجل الوقوف. يقول:

«D mamc i twariv asnus nni itexs ad ikkar ad ibedd am war izemmar. Uca iri yewda x tmurt, iri yumes deg ucar, uca mermi mma yexs usnus nni ad ikkar ad ibedd x tcekrudin nnes, iri yewda x tmurt axmi iswa rbanyu n binu»[1] .

وتعريب هذا المقطع:

«وكيف رأيت ذلك الجحش، وهو يحاول الوقوف من غير جدوى ليسقط أرضا، ويعفّر جسده بالتراب؟ وكان كلما أراد الوقوف على قوائمه يسقط مجددا على الأرض، وكأنه شرب دنّا من النبيذ[2]. وفي قصة «ءاساروث» أو «الدرس»، يتعرض الكاتب لعملية درس الحبوب في فصل الصيف، وما يصْحَبها من أغان وأهازيج وطقوس وقصص. يقول في أحد مقاطعها:

«أنا من الذين يحبون جمال الحياة كثيرا مثلما أحب أن ألعب فوق أكوام التبن وأنط وأقفز علي بيدر الدرس، مثلما أحب أكثر وأكثر أن أمسك الحصانين وأدرس أو أصفي بالمذراة عندما يهب النسيم باردا، مثلما أحب أيضا أن أوقف أكوام التبن وأجمع التبن»[3].

أما سعيد بلغربي، المزداد بدار الكبداني، فأغلبُ قصصه تدور في المدشر. ويمكن ملاحظة ذلك، للوهلة الأولى، من عناوين قصصه؛ ففي مجموعته «ءاسفيدجث» أو «الفأل»، نقرأ العناوين الآتية: «أذن المدشر»، «البلداء الذين سقط عليهم المدشر»، «الإسمنت الذي غيرّ وجه المدشر». يقول في أحد نصوصها الحكائية: «المدشر انتهى.. مات. مات ساكنوه.. لم يتبقّ فيه أحد لم تنزل عليه اللعنة. الناس يتخبطون في لعنة بعضهم البعض. لم ينجُ منهم إلا أحمق المدشر، بالإضافة إلى الذين لم يبِيتوا تلك الليلة داخلَه».[4]

---

(1) - AMAZIGH, Ali, *tudunin war itizɣen*, Wohrmannprint service, Pays- Bas, 2013, p.12.

(2) - Ibidem, p. 12.

(3) - Ibid, p. 36.

(4) - BELGHERBI, Said, *asfidjet*, imprimerie Trifagraph, Berkane, 2008, p. 43.

وتعد مجموعة الوليد ميمون الوحيدة «ثيفادجاس» «الخطاطيف» أنموذجا لاستعراض بانوراما الهامش؛ إذ لا تكاد تخلو قصة منها من ذكرٍ للمهمشين والمنبوذين والعاطلين الذين يعيشون على حوافّ المجتمع، أو في عوالمه السفلى. ففي قصة «عيشة قنديشة»، يصور الكاتب مدينةً كئيبةً مكفهرّة، والشبابَ غارقاً في البطالة، لا أفق له إلا التفكير في وسيلة من أجل العبور إلى الضفة الأخرى؛ لذلك، فهُمْ ينامون بالنهار، وينتظرون الليل من أجل أن يجتمعوا ويساهموا في شراء قنينة خمر، لكن سيارة الدرك تداهمهم ليبيتوا جميعا في المخفر؛ «هبت ريح قوية، حملت معها كل ما صادفته في طريقها، من أوراق الشجر، ومخلفات مزابل المدينة.جميع الناس مختبئون في المقاهي، مثلهم مثل الطيور عندما يهجم عليها طائر البازي.

في زاوية من المقهى جلس بعض الشباب يلعبون الورق، أطل أحدهم برأسه من النافذة وقال:

- سوف تصيبنا العاصفة بالدوار.

- إننا مصابون به منذ زمن بعيد.

- غيروا هذا الموضوع، هل هناك من قنينة؟

- فكرة جيدة، هل هناك من فرنكات؟».(1)

وفي قصة «ترابيلو»، يصور الكاتب معاناة امرأة تشتغل في التهريب، لديها أبناء كُثر، وزوج مدمن على المخدرات. ومع ذلك، لم يتعاطف معها رجال الجمارك، وأنزلوها من الحافلة. ويتعرض الكاتب للشخصيات التي تعيش على هامش المجتمع في عدد من الأقاصيص؛ مثل قصة «المجذوب»، التي تتحدث عن رجل أشعث أغبر، بثياب رثة، يقول كلاما أشبه بالحكمة، لكنه يبقى، في عُرف الناس، مجنونا! وفي قصة «ءاعبان» أو «جلد الثعبان» نقرأ:

---

(1) - الوليد ميمون: ثيفادجاس، ثينفاس تيقوضاضين، مؤسسة أبوليوس، أوتريخت، 1996. ص: 14.

«اجتمع حوله الكثير من الناس، وهو يتحدث والزبد يخرج من فمه، عروقه تكاد تخرج من مكانها، يلوح بيديه يمينا وشمالا، كالذي يتخبطه الشيطان من المس.

- صوتوا علي، عندما أنجح، سوف أمطركم بالوظائف وأبني لكم الطرق، سوف أجعل قريتكم جنة...

-رجل هناك في الزاوية، بجلباب ممزق، ووجه محروق، من أولئك الذين لفحتهم الشمس. قال:

ماذا سيفعل ثكلته أمه، بالأمس القريب كان لصا، يقتلع الأضراس للكلاب، والآن يقول لنا سنتقدم للأمام..ها ها ها..مشية الخنفساء في العقبة».[1]

وفي السياق نفسه، تأتي مجموعة «رَحْريقْ نْتِيرِي» «ألم الظل» لمصطفى أينض، التي تدور معظمُ قصصها في فضاء البادية، من خلال تناولٍ سِيري لحياته في إحدى البوادي المحاذية لمدينة الناظور (بوعرگ). وهكذا، يتعرض في قصته «ثيازيط نرمقدم» أو «دجاجة المقدم» لدجاجة المقدّم البدينة، التي سرقها من أجل أن يذهب لموسم سيدي بغداد: «جلست بالمحاذاة من مزبلتنا، أخمن في حل لهذا المشكل. في المزبلة دجاجات كثيرة تعبث فيها وتنقبن عما يسد رمقهن، من الدجاجات من لها ريش في أرجلها وكأنها ترتدي سروالا، هناك من لا ريش لها في أعناقها كأنها احترقت لتوها. كنت أحاول أن أغض طرفي عنها لكنها كانت تبحث عني، قلبي يخفق بقوة، أعرف بأنني أريد أن أسرق، الشيطان يستدرجني إلى ذلك استدراجا، ولكن الدجاجات مختلطات، دجاجنا ودجاج غيرنا. أنا لا أستطيع أن أسرق دجاج أمي لأني أنا من يأكل بيضها، ولا دجاج عمتي لأنها أرملة، وهو كل متاعها من الدنيا. يعلم الشيطان ما يدور في خلدي ويوجهني إليه بدقة. أخذت برأيه، ومن يأخذ برأي الناس لا يجد ماذا يفعل برأيه، كما

(1) - ص: 35.

يقول الأوائل».[1] ثم قصة «ليلة السابع والعشرين» التي يصور فيها الخرافات التي ينسجها الأهالي حول هذه الليلة المقدسة. «هربت، وعدت بعدها بقليل لأسألها: لقد سمعت يا أمي بأن باب الجنة يفتح في هذه الليلة، هل هي حقيقة أم ماذا؟ أجابت وهي تغلق سدادة الطنجرة: تماما يا ولدي، يقولون إن من يكثر العبادة هو الذي يتمكن من رؤيتها. وإن رؤيتها تخلب الأبصار، وان الذي تفتح له هذه الباب يجب أن يحافظ على رباطة جأشه حتى لا يخطئ عندما يدعو دعاءه، لأن الدعاء يكون مستجابا في تلك اللحظة. يقال إن رجلا أراد أن يدعو الله بأن يعطيه كل أكل الناس، فإذا به يخطئ، ويقول يا رب أعطني كل قمل الناس، فإذا بالقمل ينهال عليه ويسوقه إلى البحر».[2]

ويصف الكاتب، في قصة «دراجة أبي»، هذا الاكتشاف العجيب الذي لم يكن للناس عهْدٌ به من قبل. يقول: «في حياتي لم أر دراجة مثل تلك التي كانت عند والدي في الأيام التي خلت، لها عجلات مثل الوسائد. لا يستطيع الرجل منا أن يوصلها في العقبة حتى يوقظ بتوسله أولياء الجبل وأولياء النهر»[3].

الرواية الأمازيغية بمنطقة الريف، وتوتر الهامش

تظل أعمال بوزگو حاملةً قلقَ الهامش وتوتره، في مقابل هيمنة المركز. ففي رواية «ِتيشْري خْ تَامَا نْتْسَاراوت» أو «المشي على حافة المشنقة» نجده يصور الحياة في منطقة الريف، حيث يعانى الناس تحت نير الإقصاء والتهميش. كما يصور، كذلك، حياة الريفيين المنذورة للرحيل، وسعيهم الحثيث إلى الانتقال من مكان إلى آخر بحثاً عن لقمة العيش والكرامة؛ مما يجعل من حياتهم انتقالا أو تحركا دائما في المكان. وهكذا، يصور لنا رحلة البطل من دُواره إلى أزغنغان، ومنه إلى الجزائر، ومن الجزائر إلى فرنسا؛ حيث سيقضي سنوات طويلة هناك

(1) - AYNED, Mustapha, *reḥriq n tiri*, Stichting Izaouran, Amsterdam, 1996, pp. 47-48.

(2) - Ibid, pp. 64-65.

(3) - Ibidem.

بينما تعيش زوجته على أمل عودته. «أمي أعياها الانتظار، الآن هي تعتني بحقل جدي، تزرع البطاطس والفول، وحتى القمح، حتى أصبح الحقل كما كان في السابق. ما كان يرسله أبي من النقود، اشترت به بذورا، اشترت بقرة أيضا، أخبرتي بأنها فعلت ذلك لأجلي، من أجل أن اهتم بها وأرعاها كي لا أفكر في الرحيل». [1]

وهناك سيظل قابعا في الهامش، وسيدفع جزءا من عمره في السجن نتيجة اتهامه بقتل مشغّلته الفرنسية؛ بمجرد أنهم وجدوا اسمه مكتوبا بدمها، في استعادةٍ من الرواية لقصة المغربي عمر الردّاد، الذي اتُّهم بقتل مشغلته الفرنسية.

وفي رواية «jar u jar»، أو «بين بين»، يتعرض محمد بوزگو لقصة مُوذْرُوس اليتيم، الذي يعيش في قرية مهمشة في الريف؛ فعلاوة على التهميش الذي يتعرض له من الطبيعة والظروف القاسية، فإنه يتعرض لتهميش أقرانه؛ فيكون بذلك البطل الذي يصارع من أجل الخروج من هامش مزدوج؛ هامش الثقافة المرجعية من جهة، وهامش الجغرافيا والتاريخ والثقافة من جهة ثانية.

وفي رواية «تودرت دگ‌وندر» «الحياة في القبر»، يصور بوزگو معاناة أهل الريف مع أشكال كثيرة، وصور عديدة من التهميش (الجهل والمرض والكبت)، وينتقد سياسة الإقصاء والتهميش التي تطال هذه الساكنة، انطلاقا من الطفولة، ليستمر الحرمان عنوانا لأجيال متتالية؛ بدءا من الجيل الذي عانى من الجوع والفقر، واضطر إلى خوض حروب بالنيابة، والإشارة هنا إلى مشاركة الريفيين إلى جانب فرانكو ضد الرّوخوس،»كان جدي منشغلا في حربه مع فرانكو، يقاتل مثل ثور من أجل أرض الآخرين»[2]. ثم انتقالا إلى جيل ما بعد الاستقلال، وما عرفه من إقصاء وتهميش في جوانبَ كثيرةٍ، من بينها التعليم؛ حيث اضطر هذا

(1) - BOUZAGGOU, Mohamed, *ticri x tama n tasarrawt*, Trifagraph, Berkane, 2001, p. 38.

(2) - BOUZAGGOU, Mohamed, *tudart dg undr*, imprimerie Iqraa, 2015, p.16.

الجيل إلى الدراسة في مناهج بعيدة عن لغته الأم، وثقافته الأصلية. وإذا كان أبناء الريف لم يدرسوا، أو بالأحرى يجدون صعوبة في تلقف ما تأتي به البرامج التعليمية من بضاعة، فإن السبب يعود إلى طبيعة المنتوج الموجه إليهم، والذي لا يراعي من قريب أو بعيد هويتهم التاريخية والثقافية واللغوية. لذلك يوجه الكاتب سخريته لأحمد بوكماخ، وهو من أشهر واضعي البرامج التعليمية بعيد الاستقلال في المغرب. لكن بوكماخ يبقى في نظره مجرد عنصر في منظومة أكبر، راهنت على التعريب، ضدا على هوية الناس التاريخية والثقافية.» لقد فعلها بوكماخ، ولكن ما حيلته؟ لقد أملوا عليه ما يفعل، ففعل. لقد عرقلني، انقدت إلى ما كان يكتب، انزلقت في تلك الكتب التي تلاعبت بطفولتنا»[1].

وقد أظهر بوزكَو دوار «ءِيغْزَارْ ءُورِيرِي»؛ مسقط رأسه، باعتباره فضاء مأزوما ميتا، يخلو من جميع أسباب الحياة؛ مما يجعل من الهروب حلا وحيدا للخلاص والخروج من هذه الدائرة الكابوسية، التي تتجسد فيها جميع أمراض الهامش، وتوتراته النفسية والاجتماعية. وبذلك تطرح روايات محمد بوزكَو أسئلة الجماعات الهامشية والثقافات التحتية، وتنفذ إلى القاع الاجتماعي، مُسلِّطةً الضوءَ على قيمه وظواهره النفسية والاجتماعية.

أما مصطفى قضاوي، ففي روايته «ءوسّانْ ءينْدَرْيَنْ سادو لالّة تورْتوتْ» أو «الأيام التي اختفت تحت شجرة التين المقدسة»، يحكي قصة امرأة تعيش في أحد مداشر الريف، ويستعرض تحولات هذا الأخير، انطلاقا من تحولات سكانه من العمل في الحقول والمزارع إلى العمل في مناجم الحديد، وما خلفته هذه التحولات من تغيير في نمط العيش. جاء في الرواية: «منذ ذلك اليوم، تغيرت الحياة في المدشر، الأيام الجميلة، الضحك الذي كانوا يضحكون، سهرهم في هذه الضفة وفي الضفة الأخرى، كل ذلك راح،كأن لم يكن بالأمس، أينما وليت وجهك لا ترى إلا وجوها فاقعة من الحسرة والخوف. عندما تأتي مصيبة ما، فالكل

(1) - Ibid, p.52.

ينتظر ما سيحدث. الأخبار التي تأتي من بقية المداشر لا تسرّ، لا تسمع إلا ما فعل «بوتنقار»، وما فعل المخزن».[1] كما يتعرض لحياة امرأة تصارع، بكل ما تملكه من قوة، من أجل البقاء، وإثبات الذات في مجتمع ذكوري لا يعتبر المرأة إلا خادمة للرجل، وملبّية لرغباته الجنسية. لكن هذه الرواية أعطت الكلمة للمرأة البدوية لكي تدلوَ بدلوها في جميع ما يتعلق بالقضايا الشخصية، وكذا بالقضايا المرتبطة بالمجتمع. وممّا نقرأه في هذا النص الروائي الجميل قولُ السارد: «كنت أستيقظ باكرا. أطوف بدابّتي حول نساء المدشر. أجمع البيض لكي أبيعه في مدينة سلوان»[2]وقوله: «إنها أول مرة أرى فيها المنازل بدون أَقْوِيرْ[3]، بدون تبن، بدون بيادر.. إنها المرة الأولى التي أرى فيها منازل بنوافذ كبيرة تطل على الخارج».[4]

ولم يشذ عمر المدام عن التجارب السابقة في الرواية الأمازيغية في منطقة الريف؛ إذ ظل مرتبطا بأجواء البادية والمدشر، كما ظل وفيا لمسقط رأسه (ءيغزار ءوريري) في ضواحي دار الكبداني أو آيت سْعيذ؛ هذه المنطقة التي كانت مسرحا لروايته الأولى «ءانبذو» أو «الصيف»[5]. أما الرواية الثانية «تودرت ن ييرگل» أو «حياة غصن شجرة التين» فيقول عنها الكاتب في مقدمتها: «إنها تجمع بين التخييل وتصوير واقع الناس الذين عبروا إلى الضفة الأخرى، وهم يحلمون بحياة تعوّضهم عما تعرضوا له من شظفٍ وقسوةِ عيشٍ في الريف».[6]

---

(1) - KADAWI, Mustafa, *ussan indryen sadu lalla turtut*, 2017, p. 14.

(2) - Ibid, p. 03.

(3) - أقوير: هو فضاء محاط بنبات التين الشوكي، يقضي فيه سكان المدشر حاجتهم.

(4) - KADAWI, Mustafa, *ussan indryen sadu* lalla turtut, 2017, p. 4.

(5) - رواية الصيف للكاتب الأمازيغي عمر لمدام هي أول عمل للكاتب أصدرها سنة 2011 وفاز بها بجائزة ابوليوس التي تنظمها جمعية آيت سعيد للكتاب والنشر سنة 2012.

(6) - LMEDDAM, Omar, *tudart n yergel*, Ayen print, Oujda, 2018, p. 3.

في ختام هذه المقالة، نقول إن السرد الحديث في الريف ينبض بحياة الهامش وتوتراته، ويحكي حكاياته المضمّخة بالمعاناة والإقصاء. ولا شك في أنه سوف يستمر على هذا المنوال ما دام الواقع الاجتماعي لهذه المنطقة هو واقع الحرمان، على غرار مناطق كثيرة عندنا قابعة في الهامش.

أسئلة الهامش الاجتماعي في رواية
«tudart dg undr» «الحياة في القبر» لمحمد بوزكو

تعد رواية «الحياة في القبر» ثالث عمل روائي لمحمد بوزكو بعد المشي على حافة المشنقة سنة 2002 وبين بين سنة 2004. وفي هذه المرة يعود بوزكو إلى طفولته ويفاعته في سرد أشبه بالسرد السيري. كما تفضح تيمة الحرية في رواية محمد بوزكو عن نفسها من الوهلة الأولى، فضلا عما جاء في ظهر الغلاف، من كون أن الرواية مفعمة بالحرية. tccur s tlelli.

هامش الهامش

ويحكي العمل قصة السارد البطل الذي ووري التراب داخل قبره، وبدأ يسرد قصة حياته التي عاشها خارج القبر، من خلال حوار طويل مع صديق طفولته. سواء في إغزار أوريري، أين عاش طفولته المحرومة. وفيها يتذكر تفاصيل الحياة مع الأسرة، وفي المدرسة والجامع. قبل أن ينتقل إلى مدينة الناظور من أجل الدراسة والتحصيل. وهناك سيعرف بان إغزار أوريري هي هامش داخل هامش كبير هو منطقة الريف. ولذلك سيعيش فصولا أخرى من القهر والمعاناة والإذلال التهميش والاقصاء، سواء من طرف الناس الذين ينعتونه بنعوت قدحية ومهينة، أو من طرف الظروف المادية القاسية التي اضطرته لبيع الأكياس البلاستيكية من أجل توفير ثمن الملابس والكتب.

ورغم أن العنوان يحيلنا في تمويه مقصود من الكاتب، إلى جملة من الدلالات المرتبطة بالموت، فإن الرواية تحتفي في معظم فصولها بالحياة وبأجمل ما فيها من قيم ومشاعر. وقد تحول فيها القبر من فضاء كابوسي مأزوم، ومكان للسكون والتلاشي، إلى فضاء صاخب بالحياة والتعبير، مفعم بالرجاء والأمل والحب.

أراد محمد بوزكو من خلال عمله الروائي الثالث الذي ينضاف إلى ريبرتوار غني ومتنوع يجمع بين الكتابة السردية والمسرحية والسينمائية، أن ينقل مختلف هواجس ثقافة مازالت تعيش مخاضا عسيرا، ويرصد مختلف المفارقات التي نشبت أظافرها في مجتمع يتحسس طريقه نحو الانطلاق والتحرر والحداثة، وهو يفعل ذلك دون عقد أو مركبات نقص. ولا يتردد في توجيه أشد الانتقاد لما يراه من سلوكات ومواقف، ساهمت في نظره في صناعة هذا الوضع المتأزم. فجدّه قاتل من أجل قضية ليست له. «كان جدي منشغلا في حربه مع فرانكو، يقاتل مثل ثور من أجل أرض الآخرين»[1]. وكان الأجدى به أن يوفر ذلك الجهد للدفاع عن أرضه والمساهمة في تنميتها. «انظر إلى جدي، أسد في بلاد الإسبان، ونعامة على أرضه»[2].

إنه تعبير عن مرحلة بأكملها عاش فيها المغاربة قاطبة تحت نير الاستغلال الكولونيالي، الذي زج بآلاف المغاربة في انشغالات هامشية، وحروب مجانية لا تخصهم، مستغلا جهلهم وحاجتهم. إن الرواية تحاكم الأجداد الذين انشغلوا بقضايا الآخرين، وأهملوا قضاياهم، فكانت النتيجة، ما آل إليه أبناؤهم من تهميش وإقصاء، فهم لم ينالوا حظهم في تعليم ينطلق من هويتهم، ويرسي دعائمه على ثقافتهم وتاريخهم. كما لم ينخرطوا في أية تنمية يمكن أن توفر عليهم عناء الحلول الخارجية.

الهامش في التعليم

إن سياسة التعليم من الأمور التي حالت دون أن يحظى الناس بالحياة التي يستحقون. وكثيرة هي الإشارات في الرواية إلى تردي هذا القطاع الحيوي ومساهمته في صناعة جيل معطوب. كتب عليه يرتشف من برامج تعليمية

(1) - BOUZAGGOU, Mohamed, *tudart dg undr*, imprimerie Iqraa, 2015, p. 16.

(2) - Ibidem.

لا علاقة لها البتة بما ينطبع في متخيله الثقافي والأنثروبولوجي ولا شعوره الجمعي. وأكثر ما يبرز في الرواية هذه الانتكاسة هو شخصية المعلم، فالمعلم هو شخص يغط في النوم، استعارة عن وضع التعليم الغارق في النوم والبؤس والرداءة، وهو الذي لا يؤدي واجبه بإتقان ومسؤولية. وإذا كان أبناء الريف لم يدرسوا، أو بالأحرى يجدون صعوبة في تلقف ما تأتي به البرامج التعليمية من بضاعة، فإن السبب يعود إلى طبيعة المنتوج الموجه إليهم، والذي لا يراعي من قريب أو بعيد هويتهم التاريخية والثقافية واللغوية. لذلك يوجه الكاتب سخريته لأحمد بوكماخ، وهو من أشهر واضعي البرامج التعليمية بعيد الاستقلال في المغرب. لكن بوكماخ يبقى في نظره مجرد عنصر في منظومة أكبر، راهنت على التعريب، ضدا على هوية الناس التاريخية والثقافية. «لقد فعلها بوكماخ، ولكن ما حيلته؟ لقد أملوا عليه ما يفعل، ففعل. لقد عرقلني، انقدت إلى ما كان يكتب، انزلقت في تلك الكتب التي تلاعبت بطفولتنا»[1]. إنه يرى أن التعليم من أكبر المنزلقات التي تفرض على المرء المشي فيها منذ الصغر، لكن السارد تجاوز ذلك، إذ أصبح يجيد المشي فيها مع مرور الأيام. «بدأت أتعلم المشي في المنزلقات»[2].

الخوف والصمت وهامش الحرية

يقول السارد البطل في بداية الرواية: «إنه دوري، وأنا من سيتكلم»[3]. وكأنه يريد أن يكفر عن السنوات الطويلة التي أمضاها في حياته صامتا وخانعا. فقد تعود أن يكون ساكتا إذ يتكلم الناس، ويصيخ السمع إن تحدثوا. وحتى إذا تكلم، فليس هناك من يلتفت إلى كلامه. حتى أصبح الصمت هو العنوان الأبرز لمرحلة كاملة.

---

(1) - Ibid, p. 52.

(2) - Ibid, p. 53.

(3) - Ibid, p. 3.

إن الخوف من الجدران السميكة التي وقفت في وجه السارد، وحالت دون أن يتنفس هواء الحياة صافيا عليلا. وقد زرعت بذوره في المرء منذ سنوات الطفولة الأولى، لتنغرس جذوره عميقا، في بواطن الذات «الخوف مزروع فينا، بل بالأحرى زرع فينا».[1] ويتحدث السارد عن طريقة صناعته في النفوس منذ نعومة الأظافر، وكيف يصبح إرثا ينتقل من جيل إلى جيل: «عندما أسر لي أبي بذلك الكلام، شعر بالندم، وهمس لي في أذني قائلا: إياك أن تبوح بهذا لأحد. هكذا زرع أبي الخوف داخلي. وصرت أخاف مثل الجميع. لقد سكنني الخوف، وأصبح يلاحقني أينما حللت وارتحلت»[2].

بل إنه يصبح سلطة قدرية، لا مجال للمرء في تحاشيها وتجنبها، «الخوف تجاوز طاقتنا، هذا ما يستطيع المرء قوله، مطأطأ الرأس، وما عدا هذا، مجرد افتراء». ويتوغل الخوف في الناس، حتى «يجعلهم يخافون من الحديث عن الخوف». ويومئ إلى أن هذا الخوف ليس هو الخوف الطبيعي من الكائنات المرعبة، والذي يعتري الإنسان في الليل. بل يعني خوف النهار. وهو أشد، وأخطر، وليس لمرضه من شفاء». «هناك خوف الليل وخوف النهار...لكن خوف النهار صعب، ليس له دواء». لتسفر ترسانة الخوف التي يرضع الإنسان لبانها منذ الصغر، عن كائن هش، موغل في الضراعة والاستكانة، وعاجز عن الفعل والتصرف.

هامش الحب

تتعدد مظاهر الحرمان العاطفي في الرواية، الذي يتحول إلى مسغبة شديدة تصيب القلب، فتجعله مستعدا لحب أي كان، حتى لو كان قملة.

لا تجد مشاعر الحب في الوسط الذي يتحدث عنه الكاتب طريقها إلى البوح والاعتراف، فتبقى حبيسة القلوب والصدور. حتى إذا تعلق الأمر بحب

(1) - Ibid, p. 18.
(2) - Ibid, p. 19.

الأم لأبنائها. وهو ما يتحدث عنه السارد عندما يذكر أمه «لم تصرح لي أمي يوما بأنها تحبني، أعرف بأنها تحبني، لكنها لم تقرّ بذلك يوما»[1]. أما أبوه فقد أوصد باب قلبه نهائيا أمام تسرب الأحاسيس والمشاعر «أبي أغلق باب قلبه عن المشاعر والأحاسيس».

كبت المشاعر تجاه الحبيب

لقد صور الكاتب علاقة الحبيب بحبيبته من خلال جيلين، الجيل الأول يمثله أبواه اللذان كان يحبان بعضهما، ولكن لا أحد منهما يجرؤ على إعلان ذلك للآخر. لتبقى مشاعر كل منهما طي الكتمان مولدة إحساسا كبيرا بالغبن والمعاناة. وأما الجيل الثاني فمن خلال علاقة السارد بحبيبته ميلودة، وقد عرفت هذه القصة بداية فصولها عند باب الثانوية، «عند باب الثانوية عرف الحب طريقه إلى قلبي»، لكنه سرعان ما ارتطم بجدار الواقع الذي كان أقوى من إرادتهما على المضي بحبهما إلى حدود أبعد.

الرمز والرمزية في الرواية

لا تخلو الرواية من توظيف الرموز، فالقبر وظف في الحكاية بعيدا عن الدلالات التي تحيل إلى الموت والعدم. إنه فضاء للبعث والحرية والحياة والميلاد الجديد، يتم من خلاله العبور من مرحلة الصمت والخوف والإذعان، إلى حالة التعبير والبوح وترسيخ الذات والهوية.

وإذا عدنا إلى معجم الرموز نجد أن القبر مسكن الحياة الأخرى، وهو يحظى بأهمية لا تقل أبدا عن مسكن الدنيا. وكان الفراعنة والإغريق يولون له عناية خاصة. أما عند بعض الشعوب الإفريقية فإن القبر «يثبّت روح الميت عن طريق علامة مادية كي لا يسبب تيهها على سطح القبر في تنغيص حياة الأحياء».

---

(1) - Ibid, p. 25.

في حين يعتبر كارل غوستاف يونج القبر من صور الأم السلبية أو الايجابية. فهو من جهة، وعلى غرار الأشكال التي تغلف وتحتضن، رمز لرحم الأم، بمعنى أنه مكان للأمان والولادة والنمو والإحساس بالنعومة والدفء. ومن جهة أخرى، فهو يمثل الوجه الشرير للأم، ويصبح تبعا لذلك» الحفرة التي يهوي إليها الكائن في الظلمات العابرة والحتمية»[1]. كما يمكن يكون رمزا «للرغبات المكبوتة والحب المفقود والأيام السعيدة الضائعة». وفي هذه المعاني تنخرط جل فصول الرواية.

القملة، هذه الحشرة المشابهة لحشرة فرانز كافكا، التي استأثر الحديث عن علاقة البطل السارد بها صفحات كثيرة، وهي علاقة معقدة ملتبسة، ابتدأت منذ التحاقه بمدينة الناظور من أجل الدراسة. واستمرت في التوطد والرسوخ، حتى أضحت علاقة المحب بحبيبته. فما السبب الذي أوقع السارد في حب حشرة تعيش عالة على امتصاص دماء الناس؟ أهو نوع من المازوشية الذي يوقع الضحايا في حب معذبيهم؟ أم أنه تعبير عن معادل موضوعي للحالة المزرية التي كان عليها باعتباره شخصا غير مرغوب فيه في مجتمع منكفئ لا يقبل بالآخر، ولو كان من داخل هويته الثقافية المرجعية؟

يقول: «قملتي العزيزة، إذا مت سوف أكتب عنك القصائد، سوف أجعلك قلادة في عنقي». ويضيف في مقطع آخر: «أحبك يا قملتي العزيزة، عضك إياي نقطة نور في بحر ظلامي الدامس، لا عليك إذا مصصت دمي، اشربي وارتوي»[2].

السارد وظله

يختار السارد شخصية صديقه في الطفولة الذي بقي في مسقط رأسه إغزار أوريري ليكون مخاطَبه على مدار السرد، وفيما يبدو من خلال العديد من القرائن، وبما أنه لم يشر إليه بالإسم على طول الرواية، فإن الصديق ليس

(1) - CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Jupiter, Paris, 2012, p.1000.

(2) - BOUZAGGOU, Mohamed, *tudart dg undr,* imprimerie Iqraa, 2015, p. 47.

سوى السارد الذي توقفت حياته عند إغزار أوريري، بينما امتدت حياة السارد إلى ما بعد إغزار أوريري. إن الصديق المخاطب الدائم في الرواية، هو صيغة الممكن المشروط، أي ما كان سيؤول إليه حال السارد، لو لم ينتقل إلى الناظور. أي هو السارد ماقبل مرحلة العبور التي سمحت له بأن يتخطى حاجز الذات المتقوقعة على نفسها، ويرى وجه العالم الآخر، وما يزخر به من قيم الحب والحرية والاعتراف.

إن الصديق المخاطَب هو وجه السارد الثاني وقرينه، أو بالأحرى ظله بتعبير عالم نفس الأعماق كارل غوستاف يونغ. والظل هو أحد النماذج الأصلية التي تمثل وجه الشخصية السبلي الثاوي في منطقة اللاشعور، والذي يعكس المآلات التي يحاول الإنسان طمرها في غياهب النسيان، ويعبر عن هذا المفهوم في الأساطير والحكايات الشعبية بالقرين le double، أو الصديق الملازم، أو رفيق الرحلة، مثلا أنكيدو بالنسبة لجلجامش، أو الخادمة التي ترافق سيدتها الحرة في حكايات شعبية أمازيغية.

فالصديق في الرواية صامت، لا يتكلم، لم ينل حظا من التعليم أو الحب، بقي متوقفا عند حدود المدشر الصغير، يأكل ويشرب ويرعى حماره. يقول له السارد مخاطبا: «أنت الذي أوقف الحياة على أربعة أشياء، الأكل والشرب والنوم والحمار».

استدراك

لقد استطاع محمد بوزكو أن يفتح من داخل قبره، كوة يطل منها على العالم والحياة، ويمارس بوجه الشفيف عن مكنونات النفس وخواطرها، عبر إثارة أسئلتها المقلقة المشوبة بالارتياب والشك. كما كانت الرواية دعوة للتغني بالحرية، ولتحطيم المتاريس التي تحول دون تحققها في الذات والمجتمع.

بیبلیوغرافیا

- محمد عبد المعبود مرسي: علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز بين نظريتي الفعل والنسق الاجتماعي، القصيم، الطبعة الأولى، 2001.
- ميشيل فوكو: نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2004.
- يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2004.
- بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ترجمة: سليمان قعفراني، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2009.
- أحمد بوكوس: دراسات في رهانات الأنساق الثقافية، ترجمة: عزيز لمتاوي، المغرب، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2022.
- محمد فخر الدين: دفاعا عن الحكاية الشعبية المغربية، فاس، المكتبة الشعبية، الطبعة الأولى، 2002.
- عبد السلام خلفي: في بلاغة الحكي في القصص الشعبي، تدوين متن وتحليل نصي مقامي، المتن والترجمة (ملحق)، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 2007.
- بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ترجمة: سليمان قعفراني، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2009.
- فراس السواح: لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دمشق، دار علاء، الطبعة الثامنة، 2002.
- يوسف توفيق: في زمن الماء، دراسات في رمزية الحكاية الأمازيغية، الرباط، دار عكاظ، الطبعة الأولى، 2020.
- أورسولا كينغسمايل هارت: وراء باب الفناء، الحياة اليومية للنساء الريفيات، ترجمة: عبد الله الجرموني، منشورات تيفراز ن أريف، بمساهمة جمعية ملتقى المرأة بالريف، مطبعة النجاح الجديدة، 2010.
- دافيد مونتكمري هارت: أيث ورياغر قبيلة من الريف المغربي دراسة إثنوغرافية وتاريخية، الجزء الأول، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد أونيا، عبد المجيد العزوزي، عبد الحميد الرايس، هولاندا، أقواس للنشر، الطبعة الأولى، 2007.

- جرمان عياش: أصول حرب الريف، ترجمة: محمد الأمين البزاز وعبد العزيز التمسماني خلوق، المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى، 1992.
جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد الكاظم، بغداد، دار الشؤون العامة الثقافية، الطبعة الثانية، 1986.
- هايدن وايت: محتوى الشكل، الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، البحرين، ترجمة: نايف ياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى،2017.
- أحمد بن قاسم الحجري: رحلة أفوقاي الأندلسي، مختصر رحلة الشهاب إلى لقاء الأحباب، أبوظبي، دار السويدي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2004.
- حسن أوريد: الموريسكي، ترجمة: عبد الكريم الجويطي، الرباط، دار أبي رقراق، الطبعة الثانية، 2016.
- بول ريكور: الذات عينها كآخر، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2005.
- جنات بلخن: السرد التاريخي عند بول ريكور، الجزائر العاصمة، منشورات ضفاف - منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2014.
- نادر كاظم: الهوية والسرد، الكويت، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2016.
- عبد النبي ذاكر: الصورة، الأنا، الآخر، الرباط، منشورات الزمن، العدد: 43، 2014.
- عباس الجراري: القصيدة: الزجل في المغرب، الرباط، مطبعة الأمنية، 1970.
- عبد الله بريمي: الكون السيميائي وتمثيل الثقافة (يوري لوتمان نموذجا)، مجلة «فصول»، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، العدد 99، المجلد 25/3، ربيع 2017.
- محمد شكري: الخبز الحافي، بيروت، دار الساقي، الطبعة السادسة، 2000.
- الوليد ميمون: ثيفادجاس، ثينفاس تيقوضاضين، مؤسسة أبوليوس، أوتريخت، 1996.

BONTE, Pierre et IZARD Michel, (Dir.) *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Quadrige, PUF, 4ème édition, Paris, 2010.

TALCOTT Parsons, *The social system*, Routledge, Taylor and Francis group, London, 2005.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire* des *symboles*, Robert Laffont, Jupiter, Paris, 2012.

LAOUST, Emile, *Contes berbères du Maroc,* Présentation : Khadija MOUHSINE, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Rabat, série : les trésors de la bibliothèque, n° 13, 1ère édition, 2012.

AMAZIGH, Ali, *tudunin war itizɣen*, Wohrmannprint service, Pays-Bas, 2013.

BELGHERBI, Said, *asfidjet*, imprimerie Trifagraph, Berkane, 2008.

AYNED, Mustapha, *reḥriq n tiri*, Stichting Izaouran, Amsterdam, 1996.

BOUZAGGOU, Mohamed, *ticri x tama n tasarrawt*, Trifagraph, Berkane, 2001.

BOUZAGGOU, Mohamed, *tudart dg undr*, imprimerie Iqraa, 2015.

KADAWI, Mustafa, *ussan indryen sadu lalla turtut*, 2017.

LMEDDAM, Omar, *tudart n yergel*, Ayen print, Oujda, 2018.

AZERGHI, Lhoussain, *Le pain des corbeaux*, Rabat, Maroc, Casaexpress éditions, 2012.

AZERGHI, Lhoussain, *La terre noire*, Edilivre, Paris, 2014.

BENALI, Abdelkader, *Le tant attendu*, traduit par Daniel CUNIN, Actes Sud, 2011.

يضم هذا الكتاب قراءة في مجموعة من الروايات المكتوبة بالأمازيغية، أو التي كتبها كتاب أمازيغ، بغية اكتشاف العلاقة بين السرد والأنساق الثقافية التي ترهن الانسان وتتحكم في تصوراته وسلوكاته.

ⵉⵙⵎⵓⵏ ⵓⴷⵍⵉⵙ ⴰⴷ ⵎⵏⵏⴰⵡ ⵏ ⵜⵖⵓⵔⵉⵡⵉⵏ ⴷⴳ ⵓⵏⴳⴰⵍⵏ ⵉⵜⵜⵢⵓⵔⴰⵏ ⵙ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵏⵉⵖ ⵢⵉⵏⵏ ⵉ ⵜⵏ ⵢⵓⵔⴰⵏ ⵢⵉⵎⵓⵔⴰⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ, ⵃⵎⴰ ⴰⴷ ⵏⵙⵙⵏ ⵜⴰⵣⴷⴰⵢⵜ ⵉⵍⵍⴰⵏ ⵊⴰⵔ ⵡⴰⵍⵍⴰⵙ ⴷ ⵉⵏⴰⴳⵔⴰⵡⵏ ⵉⴷⵍⵙⴰⵏⵏ.

30 درهم